Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1919

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Sechsundzwanzigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1920

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht

Der Betrieb der Musikbibliothek Peters beginnt allmählich wieder die alten Formen anzunehmen. Die Statistik weist bereits Zahlen auf, die dem Durchschnitt der früheren Jahre nahe kommen. Mit 3516 Personen übertrifft der Besuch das letzte Kriegsjahr um mehr als das Doppelte (1678). In demselben Verhältnis ist auch die Zahl der Entleihungen gestiegen. Es wurden insgesamt 9029 (5284 theoretische und 3745 praktische) Werke ausgegeben gegen 4437 im Vorjahre, trotzdem das verflossene Betriebsjahr kürzer war, da die Bibliothek vom 28. Februar bis 11. März wegen des allgemeinen Bürgerstreikes, und in der Weihnachtswoche, um die Kohlenvorräte zu strecken, geschlossen blieb.

Wie in den früheren Jahren stellten Universität, Konservatorium und die Leipziger Lehrerschaft den größten Prozentsatz der Besucher, doch machte sich in letzter Zeit ein starker Zuspruch seitens der Schüler der höheren Lehranstalten bemerkbar, ein erfreuliches Zeichen, daß die auf die Hebung des Musikbetriebes an den höheren Schulen gerichteten Bestrebungen, für die auch das Jahrbuch wiederholt eingetreten ist, anfangen, Früchte zu tragen.

Die Bestände der Bibliothek vermehrten sich um ungefähr 100 Bände, wobei die Fortsetzungen mit einbegriffen sind. Daß diese Zahl wesentlich hinter den früheren Jahren zurückbleibt, liegt an der allgemeinen Teuerung, durch die ja auch die Produktion stark beschränkt wird.

Die aus der musiktheoretischen Literatur des Jahres 1919 erworbenen Werke sind in dem Verzeichnis an bekannter Stelle vermerkt. Aus der modernen Musikpraxis wurden angeschafft: die Klavierauszüge von d'Albert, Revolutionshochzeit, Schreker, Die Gezeichneten, Strauss, Die Frau ohne Schatten, Gläser, Jesus, und die Partitur von Busoni, Geharnischte Suite.

Die Liste der am meisten gelesenen Werke gewährt wiederum ein interessantes Bild von der Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

A. Theoretisch-literarische Werke: Allgemeine Deutsche Musikzeitung, Berlin (70mal); Neue Musik-Zeitung (68); Reimann, Heinr., Berühmte Musiker (54); Neue Zeitschrift für Musik (49); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (46); Allgemeine Musikalische Zeitung (Breitkopf & H.) (45); Handbücher der Musiklehre (Xaver Scharwenka) (43); Die Musik

(B. Schuster) (41); Zeitschrift der I. M. G. (41); Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen (Hermann Kretzschmar) (39); Signale für die musikalische Welt (39); Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte (38); Sammelbände der I. M. G. (37); Kalbeck, Max, Johannes Brahms (33); Monatshefte für Musik-Geschichte (30); Nagel, W., Beethoven und seine Klaviersonaten (25); Niemann, Walter, Die Musik der Gegenwart (25); Riemann, H., Beethoven's Klavier-Sonaten (25); Dahms, Walter, Schumann (24); Bekker, Paul, Beethoven (23); Publikationen der I. M. G., Beihefte 2. Folge (22); Jahn, O., W. A., Mozart (21); Pazdírek, Franz, Universal-Handbuch der Musikliteratur (21); Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach (21); Riemann, Hugo, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre (20); Thayer-Riemann, Ludwig van Beethovens Leben (20); Bie, Oskar, Die Oper (19); Ramann, L., Franz Liszt (19); Wolfrum, Philipp, Joh. Seb. Bach (19); Bach-Jahrbuch (18); Breithaupt, Rud. M., Die natürliche Klaviertechnik (18); Dahms, Walter, Schubert (18); Marx, Ad. B., Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke (Schmitz) (18); Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Niemann) (16); Chrysander, Friedr., G. F. Händel (16); Decsey, Ernst, Hugo Wolf (16).

Je 15mal: Blüthner, Jul., und H. Gretschel, Der Pianofortebau; Halm, Aug., Die Symphonie Anton Bruckners; Heinemann, H., Über das Verhältnis der Poesie zur Musik; Hofmeister, Fr., Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1918 erschienenen Musikalien und Schriften; Mosewius, Joh. Theod., Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen; Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie.

Reinecke, Carl, Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten (14); Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte (14).

Je 13mal: Rautenstrauch, Joh., Luther und die Pflege der kirchlichen Musik; Sammlung musikalischer Vorträge (Paul Graf Waldersee); Schenker, Heinr., Beethovens Neunte Sinfonie; Seiffert, Max, Geschichte der Klaviermusik.

Je 12mal: Bellermann, Heinrich, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts; Hehemann, M., Max Reger; Hoffmann, E. T. A., Tagebücher . . . (H. Müller); Nottebohm, G., Beethoveniana; Rutz, Ottmar, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck; Die Stimme, Centralblatt für Stimm- und Tonbildung; Wolf, Joh., Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460.

Je 11mal: Bülow, Hans v., Briefe und Schriften; Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung; Glasenapp, Carl Fr., Das Leben Richard Wagner's; Louis, Rudolf, Anton Bruckner; Marx, Adolf Bernhard, Gluck und die Oper; Riemann, H., Folkloristische Tonalitätsstudien; Schering, A., Tabellen zur Musikgeschichte; Storck, Karl, Geschichte der Musik.

Je 10mal: Bode, Wilhelm, Die Tonkunst in Goethes Leben; Ernest, Gust., Richard Wagner; Fürstenau, Mor., Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle; Fürstenau, Mor., Die Cantoreiordnung . . . vom Jahre 1555; Isler, Ernst, Max Reger; Jonquière, Alfred, Grundriß der musikalischen Akustik; Kretzschmar, Hermann, Gesammelte Aufsätze; Molitor, Gregor, Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien; Pembaur, Jos. d. J., Von der Poesie des Klavierspiels; Riemann, Hugo, Große Kompositionslehre; Riemann, Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift; Schjelderup, Gerhard und Walter Niemann, Edvard Grieg; Schmid, Anton, Christoph Willibald Ritter von Gluck; Schweitzer, Albert, J. S. Bach; Tschaikowsky, Modest, Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft; Wasielewski, Jos. W. v, Robert Schumann; Weingartner, Felix, Über das Dirigieren; Wustmann, Rud., Sächsische Musikantenartikel (1653).

B. Praktische Werke: Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge (72mal); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (59); Bach, Joh. Seb., Kirchen-Kantaten, Gesamt-Ausgabe (43); Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe (38); Schönberg, Arnold, Op. 7, Quartett (20);

Pfitzner, Hans, Palestrina (Klavier-Auszug) (18); Schönberg, Arnold, Op. 11, Drei Klavierstücke (18): Beethoven, Ludw. v., Sonaten für Pianoforte (Peters) (17).

Je 15mal: Beethoven, Ludw. v., Streichquartette, Gesamt-Ausgabe; Beethoven, Ludw. v., Symphonie Nr. 9, Partitur; Lieder des russischen Volkes, Texte gesammelt von Fr. M. Istomin, Melodien von G. O. Dutschg und Liapounoff; Mozart, W. A., Streich-Quartette, Gesamt-Ausgabe; Schönberg, Arnold, Op. 16, Fünf Orchesterstücke.

Bruckner, Ant., Vierte Symphonie (Esdur) (14); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (14); Haydn, Jos., Sämtliche Quartette (Payne-Eulenburg) (14); Puccini, Giacomo, Tosca (Klavier-Auszug) (14): Beethoven, Ludw. v., Sonaten für Pianoforte (Hans von Bülow) (13).

Je 12mal: Beethoven, Ludw. v., Op. 123, Missa solemnis, Partitur; Beethoven, Ludw. v., Werke für Blasinstrumente, Gesamt-Ausgabe; Beethoven L. v., Werke für fünf und mehrere Instrumente (G.-A.); Bruckner, Ant., Symphonie (Dmoll) [Nr. 3]; Flotow, Fr. v., Martha (Klavier-Auszug): Mozart, W. A., Symphonien, Gesamt-Ausgabe: Schoeberlein, Ludw., Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges; Schubert, Franz, Lieder für eine Singstimme. Gesamt-Ausgabe; Stephan, Rudi, Musik für Orchester in einem Satz; Weber, C. M. v., Der Freischütz, Partitur.

Je 11mal: Beethoven, Ludw. v., Kleinere Stücke für Pianoforte, Gesamt-Ausgabe; Beethoven-Schenker. Die letzten fünf Sonaten: Bernard, M., Russische Volkslieder; Flotow. Fr. v.. Martha, Partitur: Lortzing, Alb., Der Wildschütz, Partitur: Lortzing, Alb., Der Wildschütz (Klavier-Auszug); Schumann, Rob., Op. 97. Dritte Symphonie.

Je 10mal: Bach, Joh. Seb., Das wohltemperierte Klavier (Busoni); Bizet, Georges, Carmen, Partitur; Blech, Leo, Op. 12. Das war ich (Klavier-Auszug); Debussy, Claude, Images; Glinka, M. J.. Das Leben für den Czar (Klavier-Auszug); Liszt, Franz, Faust-Symphonie; Mascagni, Pietro. Cavalleria rusticana (Klavier-Auszug); Reger, Max, Op. 74, Quartett in Dmoll: Verdi, G.. Otello (Klavier-Auszug).

Barockmusik

Von

Curt Sachs

Stetig mehren sich die Zeichen, daß die Wissenschaften aus der Enge und Vereinzelung herauswollen, in die sie die heilsame Vertiefung der letzten Jahrzehnte getrieben hat; immer lauter werden die Stimmen aus allen Lagern, die zur Zusammenarbeit rufen; immer breiter wird die Erkenntnis, daß alles geistige und seelische Geschehen aus dem gleichen Borne fließt, daß hinter jedem menschlichen Schaffen ein gemeinsames Wollen und Müssen steht, dessen zwingender Ausdruck es ist und dessen Züge ihm aufgeprägt sind. Im engeren Bereich der Künste zeigt sich von Tag zu Tage die Gleichartigkeit ihres Gesichtes deutlicher: Musik und bildende Kunst, Dichtung und Schauspiel, die sich scheinbar nach eigenen Gesetzen entwickelt haben, sind in jeder Zeit und in jedem Lande Ausdruck der gleichen Volksseele, die ihnen den wechselnden „Stil" verleiht, und da es eben nur der eine *στιλός*, der gleiche Griffel ist, mit dem sie schreibt, so stimmen die Merkmale, deren Summe wir als Stil bezeichnen, bei allen Künsten einer Zeit und eines Landes überein. Wenn ich diesen Gedanken, den ich bereits vor zwei Jahren in einer allgemeiner gehaltenen Arbeit aussprach[1]), wieder aufnehme, so geschieht es, um diese Skizze des innigen Zusammenhangs zwischen den Erscheinungen der musikalischen und der bildnerischen Kunstgeschichte durch Mitteilungen aus einem bestimmt abgegrenzten Teile der Kunstgeschichte zu vertiefen und zu verdeutlichen. Es wird sich dabei zeigen, daß in der Tat die einzelnen Künste in nichts unterschieden sind, als in den Wegen, auf denen sie den Genießenden erreichen, daß sie aber in ihrer Ausprägung und ihren Entwicklungsstufen zur Einheit zusammenfallen. Die Bedeutsamkeit einer sochen Anschauungsweise nicht allein für die allgemeine Kunstlehre, sondern auch für die Musikgeschichte im besonderen versteht sich von selbst. Sie befreit uns von der irrigen Vorstellung, daß musikalische Tatsachen nur Folgen musikalischer Entwicklungsvorgänge seien und daher nur musikalisch erklärt werden können, und sie gewährt die genaueren Einstellungs-

---

[1]) C. Sachs, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, Archiv für Musikwissenschaft 1919 I Heft 3.

möglichkeiten für Wesen und Bedeutung der einzelnen stilistischen Züge, ohne die das Bild der Musikgeschichte den Gefahren des Verzeichnens nicht zu entgehen vermag.

Ein solcher erster Versuch muß naturgemäß, um zu überzeugen, auf das engste an Dinge anknüpfen, die der kunstgeschichtlichen Forschung bereits zu festen Begriffen geworden sind. Es wurde daher ein Zeitalter gewählt, dessen Stil kunstgeschichtlicherseits bereits eingehend durchgefühlt und zergliedert ist. Heinrich Wölfflins ‚Grundbegriffe der Kunstwissenschaft'[1]), trotz dem irreleitenden Titel eine Stilanalyse des 17. Jahrhunderts, sollen mit ihren Gedankengängen und ihrer Einteilung den Rahmen liefern, in den die musikgeschichtlichen Tatsachen treten, so daß ich nicht in den Verdacht gerate, kunstgeschichtliche Gegebenheiten ad hoc zu konstruieren. Die vollkommene Eignung dieses unverändert übernommenen Rahmens wird zeigen, daß der Musikstil des Barock bis in alle Einzelheiten mit dem bildnerischen Stil der Zeit zusammenfällt.

Wölfflin beginnt seine Untersuchungen mit der Formel

Das Lineare und das Malerische. In der Malerei des 17. Jahrhunderts fällt als wesentlicher Stilunterschied gegen den vorangegangenen Zeitraum die Entthronung der Linie auf. Die ältere Kunst sucht Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß; das Auge wird den Grenzen entlanggeführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet. Die Barockmaler sehen in Massen; der Umriß als Blickbahn ist dem Auge mehr oder weniger gleichgültig geworden, und die Dinge als Fleckenerscheinungen sind das Primäre des Eindrucks (Wölfflin 40).

Auf den ersten Blick mag es unmöglich, ja widersinnig erscheinen, diesen Vorgang auf das musikalische Gebiet zu übertragen. Kann sich ein Tonkünstler anders als linear ausdrücken, und ist nicht jede Aneinanderreihung von Tönen, auch da, wo wir nicht gern von Melodie reden möchten, eine Linie? Ist nicht gerade das 17. Jahrhundert das Zeitalter der Monodie, des Belcanto, der Solosonate, des Solokonzerts? War es nicht gerade die Linie, die im Barock zur Herrschaft gelangte?

Nicht darum handelt es sich. Die Monodie oder besser Homophonie des 17. Jahrhunderts ist eine Gegenwirkung italienischen Klarheitstriebes und italienischer Sinnenfreude gegen die kontrapunktischen Formen der Niederländer. Diese Umwälzung besagt keineswegs, daß die Melodie der Barockmeister linearer als die der Renaissancemeister gewesen sei. Im Gegenteil. Unbeschadet der zunehmenden Neigung zur melodischen Ausdrucksweise geht die Richtung ganz dahin, wohin sie die zeitgenössische Malerei nimmt: zur Auflösung der Linienstarrheit, zur Zersetzung des harten Strichs, zur Aufhebung des festen Umrisses.

Das Bestreben, die nüchterne, klare Linie im wahren Sinne des Wortes zu vertuschen und eine höhere Lebendigkeit auf Kosten des eindeutigen, unnachgiebigen Konturs zu erreichen, offenbart sich in nichts besser als in der Orna-

---

[1]) 3. Auflage. München 1918.

mentik. Das Wesen dieser Barockornamentik ist die dem Spieler und Sänger erlaubte, ja gebotene Freiheit in der Wiedergabe der Melodie. Je nach den Umständen und der Augenblicksstimmung durften und sollten lange Noten zerlegt, gerade Linien durch krumme umschrieben, straffe Rhythmen gelöst, strenge Taktmäßigkeiten gemildert werden, und wir wissen, daß derart die ursprünglich vorgeschriebenen Melodien oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurden. Warum hat der Komponist nicht von vornherein eine Ausführungsart vorgezeichnet und sie der Willkür des Ausführenden entzogen? Weil es dem Musiker der Barockzeit darauf ankam, den scharfen Umriß zu vermeiden; und eben das erzielte er durch die Selbständigkeit, durch die Freiheit der improvisierten Linie. Man wende nicht ein, daß im Grunde doch nur die eine Linie durch eine andre ersetzt sei. Tatsache ist, daß der Künstler eine bestimmte Linie skizziert hat, die als eingefangene Tonvorstellung, als Idee hinter der Umschreibung des Ausführenden stehen mußte. Jene ist der „tastbare" Ausdruck einer bestimmten Tonvorstellung, diese dagegen eine dem Tastbaren entrückte Wiedergabe, die der Bewegung wohl folgt, aber alle Härte erweicht und alle Bestimmtheit zersetzt.

Auf dieser Bahn geht die Form der *Variation* noch ein Stück weiter. Die Veränderung eines Themas an sich ist eigentlich nichts Barockes; ihre Keime liegen bereits im alten Cantus firmus und in der spätgotischen Kontrapunktierung bekannter Liedmelodien. Aber der Ruck, den die englischen Virginalisten der Variation am Ende des 16. Jahrhunderts geben, beginnt, nicht dem Wesen, wohl aber der konkreten Linienführung der Melodie das Alleingültige, das Zwingende zu nehmen. Daß dem so war, beweist der nächste Schritt: jetzt ist nicht mehr die Melodie Kern der Variierung, sondern das harmonische Gefüge; dieser Kern ist das Bleibende, also Wesentliche, während die Melodie erst das Zweite, das jedes Mal neu Hinzutretende, Wechselfähige, Zufällige ist. Mit andern Worten: hier findet zum ersten Mal in der Tonkunst ein Schaffen von innen nach außen, vom Körperlich-Räumlichen zum Linear-Umreißenden statt. Der barocke Musiker bezeugt damit den gleichen Trieb wie der Barockmaler; er empfindet nicht mehr zeichnerisch, sondern malerisch, nicht in Linien, sondern in Massen, wo mit Wölfflins Worten „die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht, wo der Umriß dem Auge als Blickbahn mehr oder weniger gleichgültig geworden ist und die Fleckenerscheinungen das Primäre des Eindrucks sind". Einmal in diese Richtung geworfen, hat dann die Musik in äußerster Konsequenz die Linie vollkommen aufheben können, indem sie sie in die Form gebrochener Akkorde zwang. Bachs Arpeggien in der Chromatischen Phantasie und vor allem sein erstes Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier sind die schönsten und reifsten Früchte von diesem Baum — Watteau'sche Landschaften im duftigsten Sfumato, in Luft getaucht und durch Luft gesehen. Gounod hat sich gemüßigt gefühlt, in dies Präludium eine melodische Linie einzuzeichnen: ein Beweis, daß Bach bis zur völligen Verneinung der Linie vorgedrungen ist.

Die Verneinung der hart umziehenden Linie und der Klarheit der Einzel-

formen führt die Barockkünstler zur bewußten Erzielung eines unruhigen Flimmerns durch den dauernden Wechsel von Licht und Schatten. Die Baukunst gibt dafür besonders deutliche Beispiele. Die Sache beginnt damit, daß die Dynamik überhaupt einmal in den Dienst des künstlerischen Eindrucks gestellt wird. Die Renaissancearchitektur spricht durch Einzelformen und ihre Beziehungen, der Barockmeister ruft das Licht zu Hilfe, um durch den Wechsel von Schatten und lebendiger Helligkeit den Formen Atem zu geben und dem ganzen Werke jenes Maß von Bewegtheit zu verleihen, das der Zeit unentbehrlich war. Zuerst handelt es sich nur um den reinen Gegensatz von Hell und Dunkel; mehr und mehr aber reizt den Künstler das Beschatten gegen die Form, das gleichsam zufällige, willkürlicke Überspritzen und Zerschneiden der Formeinheiten durch unlogische und irrationale Schatten und Lichter. Daraus begreift sich die eigenartige Dynamik der Barockmusik. In der Renaissance ist von einer grundsätzlichen Schattierung noch nicht die Rede. Der Barock zieht aber sofort ein hochwichtiges Ausdrucksmittel in seinen Kreis: das *Echo*. Es tritt zuerst als ein gelegentlicher Effekt auf. Dann aber wird es als wesentliches Glied in die musikalische Syntax übernommen, so daß jedes Thema, jedes Motiv leise wiederholt wird, und der ganze Tonsatz das scharfe Lichtschattenspiel der gleichzeitigen Baukunst aufnimmt. Wie es weiter gehen muß, ist damit vorgezeichnet. Die reinmusikalisch unlogische und irrationale Dynamik wider die Form im späten Barock, da, wo er in das Rokoko übergeht, gerade bei den Meistern, die den Hauptanteil an diesem Stilwandel haben, etwa den Mannheimern, ist das notwendige Ergebnis der gleichen seelischen Entwicklung, die das Bauwesen der Zeit auf lebendiges Flimmern stellte. Hat man die Notwendigkeit dieser Entwicklung erkannt, so erklärt sich daraus zwanglos der „vermanirirte Mannheimer goût", dessen musikalische Unlogik noch jüngst beklagt worden ist.[1])

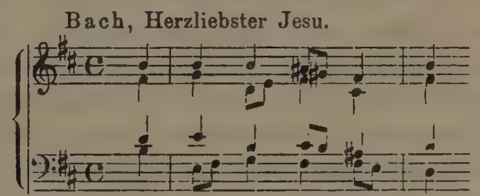
Fläche und Tiefe heißt das Schlagwort, unter dem Wölfflin die neue Raumempfindung des Barock behandelt. Ganz kurz gesagt, entwickelt die Hochrenaissance die Kunstwerke frontal in möglichst reiner Flächenansicht, während das Barockzeitalter diese Reinheit der Ansicht als zu absichtlich, zu konstruiert und unlebendig empfindet und daher an Stelle der Fläche, an Stelle des schichtweisen Zusammenbaus die Verhältnisse des Vor- und Rückwärts betont und den Beschauer zu Bindungen nach der Tiefe zwingt.

Die Tiefe der Musik, ihre dritte Dimension, wir haben es bereits an andrer Stelle nachgewiesen, ist das Miteinander der Stimmen, die Gleichzeitigkeit mehrerer Töne. Und nun beobachten wir, daß hier die dritte Dimension genau so in das Wesen des Kunstwerkes einbezogen wird wie in der Bildenden Kunst. Das Neben- und Miteinander der Stimmen in der alten kontrapunktischen Setzweise ist nichts anderes als solch ein schichtmäßiger Aufbau. Wohl ist eine Tiefe da, aber die einzelnen Schichten verlaufen hintereinander, ohne

[1]) A. Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule, Ztsch. f. MusW 1919 II 1.

daß das Ohr des Hörers gezwungen würde, durch die Schichten hindurch in die Tiefe zu gehen. Die Herausbildung der modernen Harmonik im 16. und 17. Jahrhundert schafft hier Wandel. Jeder einzelne Ton, gleichviel ob in homophoner oder polyphoner Musik, muß irgendwie akkordisch, d. h. im Sinne der dritten Dimension bezogen werden. Die Schichtung wird mehr und mehr verwischt. Aber noch ist das nicht der volle Barock. Wie der Barockbildner die großen Bewegungen in die Tiefen hineintreibt oder sie hervorholt, sodaß ein Pulsschlag das Werk von vorn nach hinten, von hinten nach vorn durchzuckt, so durchläuft jetzt der Rhythmus das ganze Stimmengewebe und leitet das Ohr vom Sopran zum Baß, vom Baß zum Sopran.

Bach, Herzliebster Jesu.



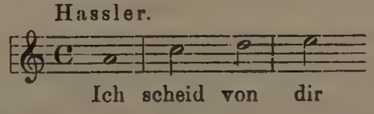
Diese *Figuration* ist eines der bedeutsamsten Ausdrucksmittel barocker Kunstempfindung.

Die Scheu vor dem Eindruck des Absichtlichen, Konstruierten, Unlebendigen, die in all diesen Punkten die Bildung des neuen Stiles bestimmt, kommt in höchstem Maße darin zum Ausdruck, wie der Künstler das Werk im ganzen abgrenzt. Der neue Gegensatz lautet:
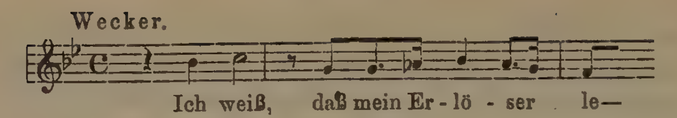
Geschlossene Form und offene Form oder Tektonik und Atektonik. Gemeint ist folgendes. Die Werke der Hochrenaissance deuten überall auf sich selbst zurück, sie sind grundsätzlich geschlossen. Der Barock aber öffnet die Form; er will über sich selbst hinausweisen und unbegrenzt erscheinen; das Ganze soll mehr als ein zufälliger Ausschnitt wirken. Die Neigung geht dahin, das Bild nicht als ein für sich bestehendes Stück Welt erscheinen zu lassen, sondern als ein Schauspiel, das vorübergeht, und an dem der Beschauer gerade nur für einen Augenblick teilzunehmen das Glück hat.

Hier ist ein Fall, wo die Musik die Stilrichtung der Zeit mit noch größerer Sinnfälligkeit zur Geltung bringt als die Bildende Kunst. Nichts kennzeichnet den Stilwandel besser als die Art, wie ein Musikstück im 16. und wie es im 17. Jahrhundert anhebt. Obgleich in der Mehrzahl der Gesangstexte die erste Silbe unbetont ist, geht es dem Renaissancekomponisten gegen das Gefühl, mit einem Auftakt zu beginnen. Er zerdehnt die tonlose Silbe über einen vollen Takt, um mit der Eins anfangen und die völlige Geschlossenheit des Stückes herbeiführen zu können.

Hassler.



Ganz anders das 17. Jahrhundert. Die Tonsetzer beginnen gern auftaktig oder prokatalektisch;

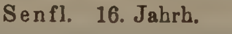


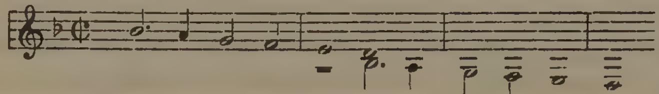
sie erreichen damit eine vollkommen naturalistische, lebensvolle Deklamation und eine Formöffnung, die oft den Eindruck erweckt, als sei der Hörer plötzlich in ein Musizieren hineingeraten, das bereits vorher begonnen habe.

Aus all diesen Seiten des großen Stilwandels fühlen wir ein Gemeinsames heraus: das unabweisbare Bedürfnis nach Lebendigkeit und daher nach der Vermeidung des Allzudurchsichtigen. Wölfflin faßt den Gegensatz unter das Begriffspaar

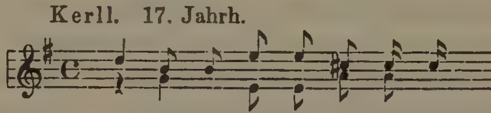
Klarheit und Unklarheit. Daß das Empfinden des Musikers und des Bildners einen gleichlaufenden Weg vorschrieb, dafür bieten die Tonwerke eine Überfülle von Belegen. Auf dem Gebiete der Form darf ich an die *Ritornelle* zwischen den drei Teilen der Dacapo-Arie erinnern, durch die, nach Riemanns Worten, „natürlich die da capo-Form des Gesangsstücks ziemlich stark verdunkelt wird“ [1]. Für die Rhythmik mag man sich der Tatsache bewußt sein, daß das Kirchenlied — seiner gleichbleibenden Form und Melodie wegen ein besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand — im Barockzeitalter die Isometrie aufgibt und immer anisometrischer wird, bis es mit der klassizistischeren Richtung des 18. Jahrhunderts wieder in die Isometrie einlenkt. Diese ist nicht die „Ewigkeitsgestalt“, wie man gesagt hat, noch weniger eine „Entartung“, sondern ganz einfach die klassische, mit andern Wort renaissancemäßige Form, die im Barockzeitalter als zu klar, ruhig und unlebendig abgelehnt wird.

In der Stimmführung trägt zum Verschleiern wesentlich das kontrapunktische Hilfsmittel der *Engführung* bei. Während man im 16. Jahrhundert erst den Dux ausreden läßt, bevor der Comes einsetzen darf,





springt man im 17. gern unmittelbar in die Engführung hinein.



Das klassische Zeitalter verlangt die Einprägsamkeit durch die nackte Herausstellung des Themas; der Barock gibt sofort den möglichst verwickelten Eindruck durch die fast gleichzeitige, nur wenig verschobene Doppelansetzung des führenden Gedankens.

Im Geiste dieser Verschleierung liegt es, wenn der Barockmusiker — neben der Linienklarheit — auch der Aufbauklarheit tunlichst aus dem Wege geht. So ist als eine Barockerscheinung erster Ordnung das *Tempo rubato* zu

---

[1]) Handbuch der Musikgeschichte II 2, Lpz. 1912, S. 234.

verstehen, in dem richtigen Sinn, den ihm jüngst L. Kamieński zurückgegeben hat[1]): bei gänzlich unverändertem Zeitmaß, ohne daß die Begleitung nachgab, wurde die Melodie von dem ausübenden Sänger und Spieler derart verzogen, daß ihre guten Taktteile nicht mit denen der Begleitung zusammenfielen, um auf diese Weise das Mechanistische, Starre, Allzudurchsichtige der Taktmäßigkeit zu vermeiden. Es handelt sich dabei um den gleichen atektonischen Sinn, der in der Barockbaukunst etwa den Umgestalter der Kirche SS. Apostoli zu Rom veranlaßte, die Fenstergiebel über die Ansatzlinie der umrahmenden Bögen hinaufzurücken.

Auch die reichere Harmonik des Barockzeitalters ist im wesentlichen ein Ausdruck des Triebes, diejenige Einfachheit zu meiden, die das Jahrhundert als starr und nüchtern empfand. Der *Septimenakkord*, den Monteverdi unter starken Mißfallensbezeugungen der Alten zuerst frei hinzustellen wagte, muß für die Leute von damals etwas außerordentlich Fremdartiges, Undurchsichtiges gehabt haben; ganz zu schweigen von den harmonischen Orgien der niederländischen und italienischen Chromatiker, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Barock einleiteten. Auch die Verschleierung in dem *Vorhalt*, den das 17. und beginnende 18. Jahrhundert so verschwenderisch ausschüttete, muß für die Zeitgenossen stärker gewesen sein, als wir heute nachfühlen können. Das hat im höchsten Maße von derjenigen Klausel zu gelten, die wir als *Trugschluß* bezeichnen; ihr Name allein drückt schon die Absicht einer Irreleitung des Hörers aus.

Sehr auffällig ist die Verschleierung in der *Instrumentation*. Die Renaissance hatte alle Instrumentenfamilien derart ausgebaut, daß sie, ohne zu mischen, ganze Chöre homogen zusammenstellen konnte. Jetzt vermeidet man diese klare Art zu instrumentieren. Anlaß und Mittel dazu war der Generalbaß: Klaviere, gezupfte Saiteninstrumente und Streichbässe untermalen gleichmäßig alle Instrumentengruppen und erzielen eine gewisse Dämpfung der Lokalfarben. Hierin liegt aber auch ein bedeutungsvoller Schritt zu einem andern der Barockziele, der Entwicklung von der Vielheit im Kunstwerk zur

Einheit. Das 17. Jahrhundert verzichtet auf die bunten Posaunen-, Violen- und Flötenchöre, die nach- und gegeneinander auftreten, den Sinn durch gefällige Abwechslung reizen und durch ihre Gegensätzlichkeit eine gewisse Ausgleichung herstellen. Die Kapellinventare und Personalverzeichnisse verraten ein rasches Abflauen der Vielfarbigkeit des Orchesters zugunsten einer starken Streichermehrheit, und die Partituren zeigen, wie die obengenannten Generalbaßinstrumente den allgemeinen Untergrund bilden, auf dem reininstrumentale Stücke vorwiegend durch die Streichinstrumente aufgetragen sind. Wie vereinzelte Glanzlichter stehen gelegentlich pastorale Flöten, feierliche Posaunen und dunkle Violen darin. Hören wir nun, was die Kunstgeschichte über die gleichzeitige Entwicklung der Farbe in der Malerei zu berichten weiß: „An Stelle des „bunten“ Kolorits der Primitiven mit ihrem Nebeneinander von

[1]) Das Tempo rubato, Archiv für Musikwissenschaft 1919 I 103 ff.

Farben ohne systematischen Zusammenhang, tritt im 16. Jahrhundert die Auswahl und die Einheit, das heißt eine Harmonie, wo sich die Farben gegenseitig in reinen Kontrasten balancieren [familienweis zusammengesetzte Instrumentenchöre]. Jedenfalls scheidet sich die klassische Epoche als eine Epoche des grundsätzlich vielheitlichen Kolorits sehr bestimmt von den auf tonige Bindung [Generalbaßinstrumente!] gerichteten Absichten der Folgezeit. Wo immer wir in einer Galerie vom Saal der Cinquecentisten zu den Barockmalern hinübertreten, da ist die Überraschung die: daß das klare, offene Nebeneinander aufhört und die Farben in einem gemeinsamen Grunde zu ruhen scheinen, in dem sie manchmal versinken bis zu fast völliger Monochromie [Streichorchester!], in dem sie aber auch, wenn sie kräftig herauskommen, auf geheimnisvolle Art verankert bleiben. Die tonige Monochromie ist nur eine Übergangsform, man lernt sehr bald tonig und farbig zugleich sein und dabei einzelne Farben zu einer Wirkung steigern, daß sie analog den höchsten Lichtern als Stellen stärkster Farbigkeit die ganze Physiognomie der Bilder im 17. Jahrhundert grundsätzlich neu gestalten. Statt der gleichmäßig verteilten Farbe haben wir jetzt die einzelne Farbenpointe, einen farbigen Zweiklang — es kann auch ein Drei- oder Vierklang sein —, der das Bild unbedingt beherrscht"[1]). Dies Pointenkolorit bringen schon die italienischen Frühopern der Jahrhundertwende, die *Rappresentazione dell' anima e del corpo* mit zwei Flöten, die *Euridice* mit ihrem *Triflauto* und in reichstem Auftrag Monteverdi, Den „pointierten Zweiklang" geben noch im Ausgang des Jahrhunderts etwa J. K. Fischers Streichersuiten mit obligaten Trompeten, dazu aber alle Arien mit obligaten Soloinstrumenten.

Die Wendung von der Vielheit zur Einheit offenbart sich natürlich am augenfälligsten in der Form. Auch hier läuft die Musik gleichsinnig mit der Bildenden Kunst. „Der Barock", sagt Wölfflin, „rechnet grundsätzlich nicht mehr mit einer Vielheit selbständiger Teile, die harmonisch zusammengreifen, sondern mit einer absoluten Einheit, in der der einzelne Teil sein Sonderrecht verloren hat." Mit überraschender Deutlichkeit bestätigt das der Aufbau der Sonatenform, zunächst die sog. Symphonie, die einsätzige der venezianischen Oper und die dreisätzige der neapolitanischen und der französischen Oper. Es wäre bei diesen Formen ganz unmöglich, etwa den Mittelsatz herauszulösen; gelegentlich verkettet ihn ein Trugschluß mit dem ersten, der seinerseits bereits die Durchführung kennt, also die innigste Vereinheitlichung. Die Franzosen besonders hielten auf enge Bindung: die drei Sätze gehen in der Regel ohne Pause ineinander über, und der dritte ist meist eine Wiederholung des ersten; die französische Symphonie „neigt zur Einsätzigkeit"[2]).

In der Gesangsmusik haben wir das Gleiche in der Form des sogenannten *Da capo*. Es handelt sich um eine an sich alte Erscheinung — schon das 13. Jahrhundert kennt derartige Bildungen; aber die Renaissance hatte keinen Gebrauch davon gemacht; erst am Jahrhundertanfang kommt sie in Monteverdis

[1]) Wölfflin a. a. O. S. 177.

[2]) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 3. Aufl., Leipzig 1898, I 40.

Motetten vor[1]) und erlebt dann ihre Hochblüte bei der Arie. Die Form ist allbekannt: der erste Teil eines zweiteiligen Stücks wird am Schluß wiederholt, so daß sich drei Teile ergeben. Diese Wiederholung hat einen tiefen Sinn. Sie ermöglicht eine Einheitsbildung, die vorher unbekannt war. Sie beeinflußt, ganz wie es damals in Architektur und Kunstgewerbe war, die Teile so, „daß es ihnen schwer wird, sich als Sonderwesen geltend zu machen"[2]). „Sie haben in sich selbst keinen Halt mehr[3])." Die Da capo-Form ist der denkbar schärfste Gegensatz zum Strophenlied, d. h. einem Gebilde aus lauter gleichen Einzelteilen, von denen der Sänger beliebig viele fortlassen kann, auch wenn die einzelnen Strophen auf verschiedene Musik komponiert sind.

Der Geschlossenheit des Nacheinander entspricht die Geschlossenheit des Miteinander. Im Sinne der Renaissance hatte es gelegen, zur höchsten kontrapunktischen Form den Kanon zu erheben. Hier sind völlig gleiche und gleichgeordnete Stimmen, die so zusammengebracht werden, daß sie ein einheitliches Ganzes bilden. Diese Einheit aber ist nicht zwingend: der Musiker kann Stimmen weglassen oder hinzufügen, ohne daß das Satzgewebe zerfiele, er kann an jeder Stelle Halt machen und zum Schluß kadenzieren. Inzwischen, gleich nach 1500, hatte die Instrumentalmusik begonnen, die imitatorische Arbeit der vokalen Motette nachzuahmen und im *Ricercar* die Motive imitierend durch die Stimmen zu führen. Diese noch lose Kunstform bildet sich im Laufe des 17. Jahrhunderts durch stete Vereinheitlichung zur *Fuge*, die dann ihren Höhepunkt instrumental bei J. S. Bach, vokal bei Händel erlebt. In ihr läuft ein ohrenfälliges, kurzes Thema abwechselnd durch die Stimmen, so daß bald die eine, bald die andre zur Hauptstimme wird. Hierin liegt eine ganz andre Einheit, als im Kanon. Keine Stimme, kein Teilchen einer Stimme kann herausgenommen werden, keine Stimme kann hinzutreten; alles ist nach einheitlichem Plan angelegt; der Gehalt, der im Thema liegt, formt das Kunstwerk als unteilbares Ganzes, und dieses Ganze, nicht eine sklavische Imitation, diktiert den Ablauf der einzelnen Stimmen, die immer selbständig bleiben, ohne ein Eigendasein führen zu können, die den Hauptgedanken bald an sich reißen, bald loslassen, ohne sich über- oder unterzuordnen, die frei unter ihren Nachbarn stehen und doch unablösbare Teile sind und Geschöpfe eines Gesamtkunstwerks, das den Inbegriff aller künstlerischen Einheit verkörpert.

* * *

Nicht das Wesen der Barockmusik erschöpft zu haben, beansprucht diese Studie. Das Eine nur soll sie zeigen, daß sich im Barockzeitalter, wie in allen andern Epochen, der musikalische Stil parallel dem bildnerischen entwickelt hat, daß er also nur dann in seinem Wesen ganz zu begreifen ist, wenn man ihn bis in den gleichen seelischen Nährboden hinein verfolgt, aus dem auch die anderen Künste der Zeit hervorsprießen.

---

[1]) H. Leichtentritt, Geschichte der Motette, Leipzig 1908, S. 245.
[2]) Wölfflin 206. — [3]) Ebenda.

Die circumpolare Oper
Zur Wagnergeschichte

Von

Theodor Kroyer

Große Umwälzungen kommen nicht über Nacht. Wie das Erdbeben nicht auf einmal losbricht, sondern lange vorher in allen Fugen des Bodens knistert und knackt und in feineren Nerven geheimnisvolle Ströme auslöst, so werden große Gedanken, Taten und Helden, die berufen sind, die Welt zu erneuern, von Gleichgestimmten vorgeahnt, unbewußt mitempfunden oder auch bekämpft. Unruhe geht ihnen voraus, und nachhallendes Echo begleitet sie.

Auch Wagners Werk liegt sozusagen in der Luft; lange bevor es Gestalt gewonnen hat, ist es tausendfältig mit seiner Zeit verwachsen. Seine besten Gedanken sind von anderen vor- und mitgedacht worden. Wir wissen heute, daß er von Anfang an zwar die Richtung seines Zieles, nicht aber die Höhe und alle Möglichkeiten des Aufstieges klar erkannt hat. Geringere sind ihm mitunter zuvorgekommen. Seine „Entdeckungen“ sind nicht alle ursprünglich. Er hat lange viel mehr Anregungen empfangen als gegeben. Dann ist sein Einfluß langsam gewachsen, wie ein auflodерndes Feuer, das immer wieder vergeblich niedergeschlagen wird. Und doch ist die innere Notwendigkeit eines solchen Mannes längst im allgemeinen Bewußtsein lebendig. Es mag überraschen: Wagner hat nicht nur Vorgänger, sondern auch Mitbewerber, die, wie er, dem Meyerbeer'schen Opernideal abgewandt, ein neues suchen, denselben Pol umkreisen — heißen wir sie die „Circumpolaren“, die Männer der musikalischen Gegenreformation, deren kritische und positive Vorstöße sich ausnehmen, als müßten erst sie die ungeheure Größe seines Genies so recht erweisen.

Die Wagnerforschung hat sich ihrer noch wenig angenommen; der Weg über Meyerbeer ist etwas abgelegen. Umwälzungen sind immer gewalttätig und begraben unter ihren Trümmern alles, was sich ihnen entgegenstemmt; und die Geschichtschreibung hat dann immer Kärrnerarbeit mehr als ihr lieb sein kann. So mag auch dieses Kapitel vergessen worden sein. Es wird aber Zeit, jenen Bezirken der modernen Musik, die schon der Legendenbildung verfallen, größere Aufmerksamkeit zu widmen.

Durch Wagners Schaffen geht ein skeptischer Zug, der sich am stärksten in seinen Züricher „Revolutions"-Schriften äußert. Ihr Pessimismus ist nicht etwa eine augenblickliche Laune, sondern der Niederschlag einer Zeitstimmung, der Pessimismus des „jungen Deutschland". Politik, Weltanschauung, Gesellschaft, Künste und Wissenschaften sind in gleicher Weise durchsetzt von dem Sauerteig der Unzufriedenheit. Klagen über Verfall mischen sich in den Ruf nach Reformen, nach einer neuen, bessern Welt, und sie finden ihren Rückhalt an der junghegelschen Denker-Schule, die solcher Gärung allerwärts Vorschub leistet, aber auch Positives verheißt und damit außerordentlichen Eindruck macht. Grund zur Unzufriedenheit ist wohl vorhanden, zumal in der Musik. Ihr Verfall wird nirgends schmerzlicher empfunden als in Deutschland. Wenn sich Wagner um 1850 gegen die Verrottung der Theaterwirtschaft, gegen Meyerbeers Übermacht, gegen seinen undeutschen Geist ereifert und schon das Mißtrauen gegen die ganze Gattung bekämpfen muß, so steht er nicht allein. Die nationale Bewegung in der Oper ist damals fast hundert Jahre alt. Meyerbeer und die Italiener sind auch anderen Deutschen vor ihm, wie Schumann, Lindner, Hagen, Krüger herzlich unsympathisch, Mosel und Marx schöpfen aus Glucks Werken neue Zukunftshoffnungen, nicht zu vergessen jener Reformversuche, die im Schoß der romantischen Oper keimten, in der Münchener Oper um 1800, in Hoffmann, Vogler, Weber und Spohr. Die Schwächen der traditionellen Schule und die Lebensbedingungen einer neuen werden auch in der Tagespresse vor einem breiten Leserkreis immer wieder aufgerollt.

In diesem Ringen um die deutsche Kunst steht Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" voran. Der Herausgeber selbst ist bei aller Kunstbejahung pessimistisch, gegen Zopf und Schlendrian immer auf der Wacht und voller Zorn. Wie später Wagner, der der Zeitschrift viele Anregungen verdankt, greift auch Schumann oft über die Kunstinteressen auf Politik und Kulturfragen hinüber, ohne freilich in den Strom demagogischer Beredsamkeit zu geraten, von dem der andere mit fortgerissen wird. Der Oper ist er, wohl aus innerer Reinlichkeit, anfangs abgeneigt, und von dem Zeitpunkt ab, da er sich ihr zuwendet, beginnt auch sein Kampf gegen die Unehrlichkeit und Herzensarmut der Meyerbeer'schen Alliance. Sein Ideal ist eine deutsch-nationale Oper, von der er — ganz wie Wagner — allein Besserung erwartet[1]. Und da geht er nun den dornenvollen, für uns aber lehrreichen Weg des Opernkomponisten. Schon im Jahre 1840, im Liederjahr, sucht er nach einem Text. Hoffmanns „Doge und Dogaressa" lehnt er ab, weil er „ein deutsches, tiefes Element" darin vermißt. In der langen Liste der späteren Pläne stehen neben Stoffen aus der spanischen Literatur, aus der Märchenwelt, aus der Geschichte — der „Faust", „Till Eulenspiegel", das „Nibelungenlied", „der Wartburgkrieg", die „Ritter der Tafelrunde". 1845 schreibt Schumann an Mendelssohn, Wagner habe seinen „Lohengrin"-Text vorgelegt, was ihm ungelegen komme, da er

[1]) Vgl. Hermann Abert, „Robert Schumanns «Genoveva»". Zeitschr. der Intern. Musikgesellsch. IX. 1910. S. 277 ff.

diesen Stoff bereits 1844 selbst ins Auge gefaßt habe. So müsse er denn darauf verzichten („Also muß ich ihn in den Brunnen werfen"). Wagner behauptet zwar, Schumann habe gegen sein Buch musikalische Bedenken erhoben. Allein aus den Briefen an Dorn, Bruyck u. a. wird klar, daß Schumann bei aller Abneigung gegen die Persönlichkeit dem Dramatiker Gerechtigkeit hat widerfahren lassen. Endlich (1847) entscheidet er sich für Hebbels Drama „Genoveva", das er nach vergeblicher Zusammenarbeit mit dem Dichter Reinick selbständig zum Opernbuch umarbeitet. Wie Abert feststellt, geht er dabei in der Grundauffassung neue Wege, indem er in das realistische „Golo"-Drama Hebbels die romantische Sentimentalität der „Genoveva"-Legende hineinträgt und die übrigen Gestalten in den Kreis ihres Empfindungslebens, das Drama also ins Oratorienhafte rückt. Er verrät bei dieser ersten und einzigen Gelegenheit einen völligen Mangel an Bühnenblick; sein Buch hat von Wagner aber auch nichts gelernt. Aber noch etwas ist daran merkwürdig: der Glaube Schumanns, „nicht die alte sentimentale Genoveva, sondern auf Grund der Hebbel'schen Tragödie ein Stück Lebensgeschichte, ein echtes Drama" dargestellt zu haben (an Heinrich Dorn, 1847). Diese den Tatsachen widersprechende „Wahrheits"-Betonung richtet sich offenbar gegen Wagners Romantik und entspricht einer Anschauung, die damals besonders unter den Dichtern verbreitet ist. Schon bei der Bearbeitung des Buches durch Reinick, der an der Genoveva mit Kind und Hirschkuh festhalten will, sperrt sich Schumann dagegen, weil er solche romantische Beigaben nicht leiden mag. Auch in dem Hoffmann'schen Märchen „Doge und Dogaressa" will er die Hexe aus gleichem Grunde nur als Wahrsagerin gelten lassen. Und doch zeigt nicht nur sein Tagebuch, das die Aufzeichnungen über die Opernpläne enthält, sondern eben die „Genoveva" in treffenden Einzelheiten, daß ihm der innere Gegensatz zwischen dem Historismus und dem Romantizismus der Oper gar nicht bewußt ist. An Wettig schreibt er (1848), ein Stoff aus der Geschichte oder aus der Phantasie der Dichterwelt, Shakespeare, Calderon, Boccaccio, — das sei gleich für den Opernkomponisten. Andere aber haben behauptet, daß das nun nicht gleich sei. Schumann rührt damit an das ewige Problem, das zu seiner Zeit, wie immer, im Brennpunkt aller Opernprobleme gestanden hat. Mit seiner „Genoveva" vertritt er eine Gruppe von Operntexten, die sich schwer eingliedern lassen: Geschichte oder Romantik? Wir müssen hier etwas weiter ausholen. Ein Überblick über die in der deutschen Oper von 1830 bis 1880 gepflegten Stoffgebiete ergibt nun eine starke Bevorzugung der Romantik[1]):

Sagen, Legenden und Märchen, auch viele historische Stoffe mit romantischem Einschlag bezeugen den fortwirkenden Einfluß des alten Zauber-Singspiels, und nach allen Richtungen hin strecken die Operndichter neben Wagner ihre Fühler aus, um auf neue Überraschungen zu stoßen. Die meistbegehrten Sagen und Märchen sind: „Loreley", „Rübezahl", die von Gottfried Kinkel bearbeitete Rheinsage „Otto der Schütz", „Merlin", „Hans Heiling",

[1]) Es sei bemerkt, daß hier nur die ernste Oper, mit Ausnahme der Wagnerkonkurrenz, betrachtet wird.

„Undine“, „Donauweibchen“, Melusine“, „Dornröschen“, „Der Kynast“, „Die sieben Raben“, „Magellone“, „Genoveva“, „Der Wärwolf“, „Der Bergkönig“, „Die Rolandsknappen“ (Musäus), „Der wilde Jäger“, „Der Rattenfänger von Hameln“, „Aschenbrödel“, „König Drosselbart“, „Der verzauberte Kalif (Das Zauberwort)“, „Turandot“, „Blaubart“, „Ahasver (Der ewige Jude)“, „Faust“ (Goethe, Bernard). Dann die halbromantischen, idyllischen, historischen Stoffquellen: sie erfließen aus berühmten Romanen, Dramen, Epen; besonders von Goethe („Claudine von Villa bella“, „Scherz, List und Rache“, „Jery und Bätely“, „Hermann und Dorothea“), Shakespeare („Macbeth“, „Hamlet“, „König Lear“, „Maß für Maß [Die Novize von Palermo = Das Liebesverbot]“ „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Wintermärchen [= Hermione]“, „Cäsario oder die Verwechslung“), Kleist („Käthchen von Heilbronn“, „Hermannsschlacht“), Schiller („Jungfrau von Orleans“, „Tell“, „Wallenstein“, „Braut von Messina“, „Die Räuber“, „Die Bürgschaft“), Bulwer („Rienzi“, „Die letzten Tage von Pompeji [= Alidia]“), Lope de Vega („Der Stern von Sevilla“), Hauff („Lichtenstein“), König („Die hohe Braut“ = „Die Franzosen vor Nizza“ = „Bianca und Guiseppe“), Thomas Moore („Lalla Rookh“ = „Der Prophet von Khorassan“ = „Feramors“), Zschokke, Calderon, G. Freytag („Die Fabier“, „Ingo“), Otto Ludwig, G. Bürger („Lenore“), V. Scheffel („Ekkehard“), Walter Scott, C. Ferd. Meyer („Die Hochzeit des Mönchs“). Die außerordentlichen Gestalten der Geschichte, soweit sie nicht in berühmten Dichtungen bekannt sind: Die Dichter Walther von der Vogelweide, Hans Sachs, Camoëns, Petrarca, Th. Körner; die Künstler Palestrina, Lully, A. Stradella, Astorga, Benedetto Marcello, Faustina Hasse, Georg Neumark, Mozart, Händel; die Maler Benvenuto Cellini, Van Dyck, Salvator Rosa, der Erfinder Gutenberg; die poetischen Gestalten Robin Hood, Francesca da Rimini, Orlando, Agnes Bernauer, John Gray, Der Graf von Gleichen; Die Helden Richard und Blondel, Der Cid, Prinz Eugen, Zriny, Andreas Hofer. Als vierte Gruppe Stoffe der vaterländischen und europäischen Geschichte: Armin (Thusnelda), Harold der letzte Sachsenkönig, Karl der Große, Irmingard (Gemahlin Karls des Großen), Wittekind (Das Osterfest zu Paderborn), König Enzio, Die Langobarden, König Manfred, Friedrich von Tyrol, Karl der Kühne, Adelheid von Burgund, Heinrich der Löwe, Friedrich der Schöne, Barbarossa, Kaiser Heinrich I., Anna von Landskron, Konradin von Hohenstaufen, Agnes von Hohenstaufen, Adolf von Nassau, Heinrich von Schwaben, Berthold der Zähringer, Otto II., Landgraf Ludwigs Brautfahrt, Kaiser Karl V., Der König von Zion (Die Wiedertäufer, Der Prophet), Ziska vom Kelch, Weibertreue (Kaiser Konrad vor Weinsberg), Edda (Aus der Geschichte des 30jährigen Kriegs); hinter diese deutschen Stoffe treten die ausländischen zurück: Alfred der Große, Die Folkunger, Wilhelm von Oranien, Christine von Schweden, Diana von Solange, Rosamunde (in drei Nationen, besonders die englische „Rose von Woodstock“), Gustav Wasa, Johanna I. von Neapel, Karl (von Spanien, von Schweden usw.). Als fünfte Gruppe die biblischen, exotischen und antiken Stoffe: „Judith“, „Hiob“, „Jephta's Tochter“, „Hagar“, „Samson“, „Sulamith“, „Die Königin von Saba“, „Mirjam“, „Die Makkabäer“, „Saul“, „Silas“, „Sardanapal“; dann „Jessonda“, „Sakuntala“, „Urvasi“ (die Wagnersche Schule greift noch tiefer in den Schatz der indischen Poesie); endlich „Medea“, „Die Argonauten“, „Merope“, „Pyrus“ (König von Epirus), einzelne Stoffe der Odyssee, darunter „Kalypso“.

Überraschend ist in dieser Übersicht der außerordentliche Rückgang der Antiken-Oper. In den romanischen Ländern und in England genießt sie allerdings noch einiges Ansehen, bis ihr Meyerbeer wenigstens auf einige Zeit den Garaus macht. Dann verschwindet sie in den Bouffes Parisiens. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erholt sie sich auch in Deutschland (Bungert, Weingartner, Richard Strauß).

Noch mehr überrascht das vollständige Fehlen der volkstümlich bürgerlichen, reinmenschlich-namenlosen Stoffe, der unpolitischen, ungefärbten, unromantischen (psychologischen) Wahrheitsschilderungen aus dem Alltag, aus

dem Familien- und Volksleben, — das Menschenschicksal als Problem, wie es der Realismus (Otto Ludwigs, Hebbels) und später der Naturalismus auf die Bühne brachte. Die volkstümlich-realistischen Stoffe sind entweder in das Singspiel abgewandert oder kehren über das Ausland in der veristischen Oper wieder. Schon daraus geht hervor, daß die circumpolare Operndichtung den großen literarischen Strömungen fernesteht. Wie wenig die Librettisten dazu fähig sind, zeigt der Fall Schumann. Sie bewegen sich fast alle in den bekannten Gleisen, ohne literarischen Ehrgeiz, zufrieden, mit den bewährten Rezepten die bewährten Wirkungen zu tun. Es wird immer klarer, daß Wagner unter ihnen der erste „Dichter“ ist, obschon er sich als Romantiker mit dem Realismus wenigstens äußerlich nicht berührt; durch die Mittel der orchestralen Tonsprache freilich ist auch er zum Psychologen geworden. Unter den Zeitgenossen gelten einzelne Dichter als berufene Librettisten: Kotzebue, Charlotte Birch-Pfeiffer, Cäsar Heigel, J. Mosen, Mosenthal, R. Gottschall, Karl Klingemann, die Barone von Miltitz und von Biedenfeld, J. Rodenberg, Jos. Frank, Heribert Rau, Ludwig Rellstab, Meynert, Nehrlich, W. A. Wohlbrück, E. Devrient, später Felix Dahn; die aus Schumanns Zeitschrift bekannte Nibelungendichterin Luise Otto schreibt auch romantische Opernbücher; begehrt sind die Musikkritiker Gustav Schilling und Carl Gollmick und der Archivar Otto Prechtler, der unter andern auch mit Schumann unterhandelte (1842 „Die Braut des Kadi“). Daß Wagners dichterische Begabung, sowenig sie anerkannt wird, unter den Musikern nicht unbeachtet bleibt, beweist ihre Nachfolge. In der älteren Oper ist die Vereinigung des Musikers und Dichters nicht häufig. Vor Wagner haben sich unter andern Johann Nepomuk von Poißl, Herzog Eugen von Württemberg, Ed. Sobolewsky, Jos. Wolfram, Karl Blum, Lortzing und A. B. Marx ihre Bücher selbst geschrieben. Inwieweit die (wie Schumann) bisweilen auch mit Berufsschriftstellern verbündeten „Dichtermusiker“ der vierziger und fünfziger Jahre in Wagner ihr Vorbild sehen, ist nicht zu sagen. Es sind das die beliebten „Prinz Eugen“-Dichter Gustav Schmidt (1847) und Julius Becker (1848), an denen die dramatische Poesie allerdings wenig gewonnen hat, Julius Rietz, Karl Mangold und Heinrich Dorn. Dorn wenigstens gesteht einen solchen Einfluß indirekt zu. Sicher ist dies der Fall bei Franz von Holstein, Edmund Kretschmer („Heinrich der Löwe“), Goetz („Francesca da Rimini“, gemeinsam mit J. V. Widmann), M. E. Sachs, O. Bolck („Gudrun“), Heinrich Zöllner, Aug. Reißmann („Gudrun“), J. H. Krönlein („Magellone“), B. Scholz, Karl Grammann („Melusine“), A. von Adelburg („Zriny“), der jüngeren nicht zu gedenken. Von den Dichtermusikern der Wagner-Schule soll hier nicht die Rede sein; sie bilden sozusagen eine Gemeinde nach' Stamm und Bekenntnis.

Die Überschau ergibt eine gewisse Vielseitigkeit der historischen Stoffe deutsch-nationalen Charakters, erstaunlich, weil noch Gluck nichts dafür übrig hatte. In Sulzers Theorie der schönen Künste aber wird schon auf den ethischen Wert einer nationalen Oper hingewiesen. Die Romantik förderte, wie

überall, auch in Deutschland solche Bestrebungen. Seit Scheibes „Thusnelda" kommen vaterländische Helden immer häufiger auf die Bühne. In Mannheim, München, Leipzig und Berlin, wo sich die Anfänge einer neuen deutschen Oper entfalten, sind schon vor C. M. von Weber deutsche Texte eingebürgert. Die Zeitungskritik untersucht schon um 1800 das Problem „Nationalromantisch oder Nationalhistorisch". Das Preisausschreiben der Wiener für einen guten deutschen Operntext (1812)[1]) hat sicher in die Ferne gewirkt. Schumanns und Wagners nationale Wünsche sind nur das verstärkte Echo dieses Rufes. Auch in der Oratorienmusik werden altdeutsche und mittelalterliche Stoffe begehrt[2]), nicht minder in der Literatur: Theodor Vischer erhofft mit seinen „Nibelungen", die er freilich nur ob gewisser äußerlicher Vorzüge hochschätzt, eine wesentliche Stärkung der nationalen Oper. Auch Raupach, Hebbel, Jordan entzünden sich an den gewaltigen Schönheiten der Dichtung. Immermann wendet sich der Tristansage zu, Halm der Griseldissage, Grabbe und Kleist dichten die Hermannsschlacht. Man darf nicht vergessen, wieviel sie mit Wagner dem Schweiße wissenschaftlicher Forscherarbeit verdanken. Die Sprach- und Lokalgeschichte erschloß immer neue Quellen, sie brauchten nur zuzugreifen. Das Interesse an nordischen Stoffen insbesondere ist ja auch im 18. Jahrhundert rege. Sulzer empfiehlt den Opernkomponisten u. a. Ossian und Fingal. Goethe, der für Reichardt eine ossianisch-mythologische Heldenoper schreiben will, berichtet in den Annalen (1809), daß in seinem Kreis die Nibelungen und andere nordische Sagen, Tristan und Isolde, König Rother, Fierabras, besonders die Wilkina Saga Aufmerksamkeit erregten[3]).

Die Operndichtung, um auf Schumann zurückzukommen, geht also zwei entgegengesetzte Wege. Der eine führt zum Historismus, zum Rationalismus der Großen Oper; denn die neufranzösische „Romantik" Scribes und Meyerbeers ist zumeist nicht Romantik, sondern Aberwitz. Der andere führt zur spezifisch deutschen Romantik, zum germanischen Naturgefühl, zu dem naiven Volkstum der Urdichtung. Dort Konvention, hier zeugungskräftige Phantasie, Aufstieg zu reineren Höhen. Nicht grundlos lehnt Wagner, so sehr er auch als Musiker der Großen Oper zinspflichtig bleibt, nach seinem „Rienzi" historische Stoffe durchaus ab. Ein für allemal stellt er ihrem äußerlichen Prosaismus die Ewiggültigkeit und Innerlichkeit des Mythos gegenüber und enthüllt mit hellseherischer Unfehlbarkeit die poetischen Gesetze des Musikdramas. Die Blindheit der Zeitgenossen in diesen abgründigen Stilfragen verrät uns, wie

---

[1]) Vgl. E. Reipschläger, Schubauer, Danzi und Poißl als Opernkomponisten. 1911, S. 118.

[2]) Vgl. A. Schering, Gesch. des Oratoriums. S. 427. — Ähnliche Bestrebungen verfolgt vor 1850 das dänische Ballett. J. P. E. Hartmann greift in seinen Ballettkompositionen auf die altgermanische Edda („Walküre") und andere Nationalsagen zurück.

[3]) „Dr. Majers nordische Sagen trugen das ihrige dazu bei, uns unter dem düsteren Himmel wohlbehaglich zu erhalten; zugleich war nichts natürlicher, als daß man deutsche Sprachaltertümer hervorhob und immer mehr schätzen lernte, wozu Grimms Aufenthalt unter uns mitwirkte, indes ein gründlich grammatischer Ernst durch des Knaben Wunderhorn lieblich aufgefrischt wurde."

schwer ihnen die Entscheidung fallen mußte. Die alte Oper trübt ihren Blick. Gegner der romantischen Richtung, die wie der Anonymus der „Pfalzbayerischen Muse“ von 1786 nur Geschichte als Vorbedingung der historischen Treue, Natürlichkeit und Wahrheit gelten lassen und die Lüge des Wunders verdammen[1]), haben Anhänger bis in die Gegenwart. Mosel nimmt in seinem „Versuch einer Ästhetik“ (1813) einen mittleren Standpunkt ein. Mythologie und historische Stoffe sind ihm gleich geeignet für die Oper, „seit man“, fügt er aber bei, „von dem Irrwahn zurückgekommen ist, daß darin alles wunderbar sein müsse“. Devrient, der Dichter des „Hans Heiling“, erzählt in seinen Erinnerungen (Band X. 1869. S. 44 ff.), daß er im Jahre 1827 in Pankow mit Marx und Mendelssohn seine liebe Not hatte, ihnen den musikalischen Gehalt der Volkssagen begreiflich zu machen. Marx blieb darauf bestehen, daß sich „die Opernkomposition bedeutender historischer Vorgänge bemächtigen müsse“; er verurteilte Stoffe, wie den „Freischütz“ und arbeitete selbst an einem historischen Buch „Ottos III. Romfahrt und Tod“. In seiner Jugend aber hatte er den Plan einer Tannhäuser-Dichtung („Frau Venus“) bei sich erwogen. Auch Mendelssohn wollte von der Romantik nichts wissen und griff dann doch zu Geibels „Loreley“. Ein begeisterter Verehrer Meyerbeers, Griepenkerl, erklärt aller Romantik den Krieg unter Berufung auf die Geschichte, die allein der Wirklichkeit, dem Leben, dem Gegenwartsdasein die Ehre gebe. Die „Hugenotten“ seien das „Ideal der freien Wirklichkeit“ (Neue Zeitschrift für Musik, 1847). Wie Mosel sucht Karl Mangold zwischen beiden Anschauungen zu vermitteln (Ebenda, 1848), berührt sich aber mit Wagner darin, daß er nach dem Vorbild Glucks „Einfachheit der Handlung“ fordert. Am schärfsten erklären sich die Dichter des Realismus gegen die „Unwahrheit“ der romantischen Oper, besonders Hebbel, Hans Herrig, Albert Lindner und der „Reformator“ Peter Lohmann. Selbst in den Jahren, da sich die neudeutsche Kunst bei den Gegnern durchzusetzen beginnt, herrscht noch große Unsicherheit in der Textfrage. Ernste Musiker, wie Joh. Jos. Abert und Johannes Brahms, scheitern geradezu daran. Jener steht ganz im Bann Meyerbeers; auch als sich ihm (1867) mit einem Buch Richard Pohls Gelegenheit zum Anschluß an Wagner bietet, kann er sich nicht von der historischen Oper losmachen, und der Plan zerschlägt sich[2]). Brahms, der keine Oper hinterläßt, aber lange zwischen Wünschen und Wollen schwankt, bleibt in der Stoffrage überhaupt stecken. Aus seinem Verkehr mit J. V. Widmann und Hermann Levi ist seine Vorliebe für romantische Stoffe ersichtlich; dabei entwickelt er, wohl von Hebbels Ästhetik verführt, die seltsamsten Anschauungen über den Dialog, er lehnt sogar die Durchkomponierung ab, damit auch der Dichter die Möglichkeit habe, seine besondere Kunst zu zeigen! Auch Levi will von einem Unterschied zwischen Wort- und Tondrama für den Opernkomponisten nichts wissen: der Schwerpunkt des Opernbuchs liege in den „Kontrasten“, im

[1]) Vgl. Reipschläger, S. 82.

[2]) Vgl. Hermann Abert, Biographie (1916) S. 37, 43 ff., 89).

„wirkungsvollen dramatischen Beiwerk“, im „Konflikt und seiner Lösung“. „Die Brahms’sche Zukunftsoper erstrebe statt des schwankenden Bodens der Sage die sichere Grundlage des Lebens (!).“

Prüft man nun die historischen Opernbücher, so ist trotz alledem von dem Realismus, von der Wahrheitskunst der Dichter nicht viel zu bemerken. Es bleibt bei den mannhaften Grundsätzen. Sobald es Ernst wird, streckt man die Waffen. Viele historische Texte sind wohl den großen französischen Mustern nachgepaust, aber wo sich Gelegenheit gibt, unbedenklich mit Romantik versetzt. Ohne „Schauerromantik“ kommt ja auch die Große Oper nicht aus. Meyerbeers „Robert der Teufel“ ist immerhin Romantik, Erlösungsoper, vielleicht sogar das französische Seitenstück zum „Freischütz“ [1]). Soll man also die realistisch gerichteten Kritiker in Deutschland ernst nehmen, so kann der nach ihren Anschauungen gewissermaßen unzeitgemäße Zug zur Romantik nur etwas spezifisch Deutsches sein. Trotz Meyerbeers Übermacht werden die ersten romantischen Opern Wagners von den Musikern nicht als Fremdlinge empfunden. Widerspruch findet erst sein Dogma vom Gesamtkunstwerk. Man kann ruhig sagen, daß mit geringen Ausnahmen den Deutschen die Romantik im Blut liegt; wenn auch für sie die historische Oper bis in die achtziger Jahre das Musikdrama ist, so beugen sie sich eben ihrer Überlegenheit; um so begreiflicher, als die Romantiker im allgemeinen keine Dramatiker sind.

Gewiß ist das Erwachen des Nationalgefühls in der deutschen Oper ein erfreuliches Zeichen. Aber dem „Haben“ steht ein „Soll“ gegenüber in der Gefahr des französischen Einflusses, der die nationalen Romantiker immer wieder in seinen Zauberkreis lockt. Meyerbeer ist in seinen Tugenden und Lastern Vorbild und Meister, das Gift der deutschen Librettoschreiber. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind ihre Bücher von jeher gering und oft von jämmerlicher Armut in der Sprache. Nicht in der Stoffwahl liegt ihre Schwäche. Am Gefühl mangelt’s nicht. Die Herzenseinfalt des volkstümlichen Singspiels spricht sich in natürlich-idyllischen Szenen der Liebe und Treue oft ergreifend aus: es ist erlebte Romantik, die den Franzosen so fremd ist, wie den Italienern. Aber mit der Technik hapert’s. Es gelingt ihnen selten einmal, einen wirklichen dramatischen Gedanken zu entwickeln; sie verzetteln sich in Nebensachen und bringen sich so um die großen Szenenspannungen, denen gerade die französische Oper ihre Wirkungen verdankt. Noch dürftiger ist die Charakterzeichnung. So erweckt alles den Eindruck hochgradiger Unwahrscheinlichkeit bis zur Albernheit, und man begreift den Spott der Nichtromantiker. Mit der Nachahmung Scribe’s verschwinden nun die Albernheiten leider nicht, denn auch Meyerbeers Opern erheben sich weder ethisch noch dramaturgisch wesentlich über die Opera seria; ihr Inbegriff ist der theatralische Effekt, das spannende Vielerlei, Intrigenspiel, Übertreibungen, phantastische Stimmungskontraste, Unordnung und Dunkelheit, hinter denen sich die Herzensarmut nur schlecht verbirgt, aber Firnglanz auf

---

[1]) Vgl. Hermann Abert, „Giac. Meyerbeer“, Jahrb. Peters 1918 und Herm. Kretzschmar „Über das Wesen, das Wachsen und Wirken Richard Wagners“, Ebd. 1912.
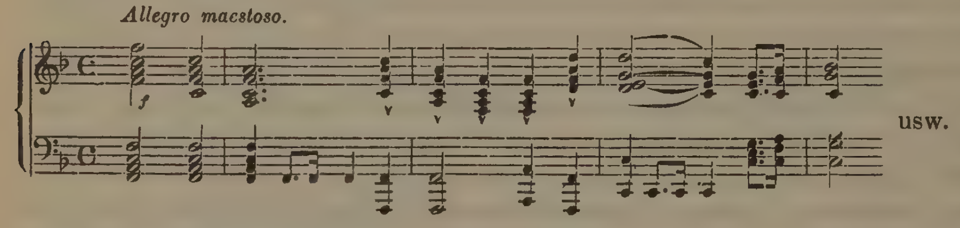
den Höhepunkten, etwas Hochfestliches — das und noch vieles andere wiederholt sich bei den Circumpolaren, und sie erkaufen es oft unter Preisgabe ihres guten Gewissens. Von der Unbefangenheit des alten Singspiels ist ihnen nicht viel geblieben. Die Klagen Beethovens, Webers, Spohrs wollen nicht verstummen. Man hält das Operndichten für die einfachste Sache. Auch wo wirkliche Dichter sich dem Musiker zur Verfügung stellen, wie bei Lindpaitner, Sobolewsky, Alois Schmitt (C. Hügel), Kittl (R. Wagner), Hermann Götz, Joseph Huber, Klughardt u. a. merkt man, wie schwer es gerade dem Musiker wird, Unerlebtes, Fremdgeschautes mit organischem Leben zu erfüllen. Es ist immer die alte Not. Die historischen Opernbücher sind nicht besser. Franz Lachner, Wagners Amtsvorgänger in München, bezog seine „Catharina Cornaro“ (1841) aus Paris, weil er sich ganz richtig von einem Textbuch aus erster Hand mehr Erfolg versprach. Es ist ein echtes Pariser Intrigenstück, worin die Liebe einer edlen Venezianerin politischen Umtrieben geopfert wird und Gelegenheit gibt zu den bewährten Überraschungen. Es wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten. Die Oper wurde trotzdem mit Lachners warmblütiger Musik viel bewundert. Ein Schulbeispiel für die Äußerlichkeit der Durchführung bei aller Verwicklung ist Heinrich Dorns „Schöffe von Paris“ (1843), eine große historische Oper, deren Grundidee, die Befreiung der Stadt Paris aus den Händen der Engländer im Jahr 1442, schließlich unter einem Wust von Kleinkram erstickt. Dieselbe tastende, betörende Unruhe herrscht in dem düsteren „Seher von Khorassan“ (nach Lalla Rookh) von Eduard Sobolewsky und in Markulls „König von Zion“, der deutschen Konkurrenz-Oper des „Propheten“, die ein Jahr darauf 1850 in Danzig aufgeführt wurde und auch deshalb bemerkenswert ist, weil sich der Dichter Julius Frank unabhängig von Scribe enger an die Geschichtsdarstellung hält. Mord-, Verführungs-, Traumszenen, Abenteuer, eine gewisse Zwielichtstimmung oder bornierte Unergründlichkeit der Charaktere bilden hier wie überall die Hauptgänge des dramatischen Gerichts. Im allgemeinen aber sind doch die romantischen Bücher einfacher, ruhiger. Ein Schimmer von Treuherzigkeit ist ihnen geblieben; und merkwürdig, ein abgründiges Unendlichkeitsgefühl scheint sie vor der völligen Hingabe an den Materialismus der Massenszenen zu warnen. Die chaotischen Theatercoups machen sie nicht mit.

Kretzschmar forscht in der genannten Wagner-Studie nach den geschichtlichen Zusammenhängen der älteren Hauptwerke bis zum „Lohengrin“. Indem er sie an der Großen Oper mißt, führt er den Beweis ihrer Rivalität und zeigt, wie konsequent und riesenhaft schon der „Holländer“ als Ganzes darüber hinaus wächst. Dabei streift er auch die deutsche Oper, mit dem Ergebnis, daß sie im Musikalischen stärker als im Dichterischen, doch auch hierin den Zwang der Mode nicht überwinden kann; bleibt ihr doch auch Wagner noch lange, fast bis in den „Parsifal“ hinein, in seiner Weise verpflichtet. Aber die konventionellen Formen erfüllt der Geist Webers und Spohrs, eine gepflegte, meisterliche Kunst, wie sie uns noch in Wagners Kontrapunkt vor Augen steht. Wenn uns auch an den derzeitigen Opern der Singsang, die blasse, kitschige Charakterisierung

das unbedachte Drauflosmusizieren und anderes verdrießt — es ist fast immer gute, erquickliche Musik. Auch die Circumpolaren haben ihr Handwerk verstanden. Gewiß hat Wagner schon bald Schule gemacht. „Lohengrin“ ist die Oper, die bis in die achtziger Jahre den Alt-Meistern als Gipfel der Modernheit erscheint. Hier empfindet man die Wende stärker als im „Tannhäuser“. Man darf aber in dem Nachweis von übereinstimmenden Zügen zwischen Wagner und den Zeitgenossen nicht zu weit gehen. Sicher ist das Tertium comparationis häufiger Meyerbeer, besonders dann, wenn es sich um gewisse äußere Wirkungen, um die sinnliche Anschaulichkeit und Steigerung der Musikalität handelt. Von Wagner allein konnten sie lernen, daß die „Szene“ etwas Neues und Besonderes ist, und was sie vom Musiker fordert, die straffere, einheitlichere Durchführung: dramatische Logik, dramatischen Organismus, Verschmelzung des Dialogs mit der Lyrik, des Rezitativs, der Chöre, der geschlossenen Formen im Fluß der Handlung. Die Pariser wie die Romantiker waren nur bis zur Durchkomponierung gegangen mit Nummern und Obligato, und nur im Accompagnato zur Szenenbildung (gewöhnlich „Rezitativ und Szene“). Aber das Geheimnis der inneren Einheit blieb ihnen verschlossen. Wagner erst hatte neue Möglichkeiten des Szenenaufbaues aufgewiesen, und im Orchester, in der Motivdurchführung, in der musikalische Geste das Mittel entdeckt, Szenen miteinander auch zu verweben. In dieser unendlichen Kunst war er ganz allmählich größer geworden. Sie ist den Circumpolaren zuletzt aufgegangen. Der Abstand von Wagner wächst in der Tat da, wo sie sich in dieser esoterischen Sprache versuchen. Immerhin — von der spezifischen Wagner-Schule abgesehen — gibt es deutsche Musiker, die schon bald nach dem „Lohengrin“ ebenso darauf verfallen. Nur ginge es doch wieder zu weit, solche Versuche immer und überall als Ausstrahlungen Wagnerschen Geistes zu buchen. Auch Meyerbeer, Spohr, ja Gluck und Cherubini brachten den und jenen auf neue Wege, und Wagner ist, wie gesagt, in deutschen Landen nicht der Einzige, dem sozusagen der Boden unter den Füßen brennt. So kommt Schumann wohl durch Webers „Euryanthe“ auf die Vorausnahme dramatischer Hauptgedanken in die Genoveva-Ouvertüre, sie ist allerdings früher als die Oper (doch erst 1848) geschrieben. Bei Herzog Eugen von Württemberg, Sobolewsky, Saloman, Lachner, Flotow, Rheinberger, Ferdinand Hiller und vielen anderen, die Programm-Ouvertüren, ja „Vorspiele“ schreiben, ist von Wagners Einfluß kaum die Rede. Auch die sinnbetonte Wiederkehr geschlossener Formen (Lieder, Balladen, Instrumentalstücke) bei Markull, Mangold, Gustav Schmidt, Raff u. a., und besonders die lebendige Kraft des dramatischen Tonsymbols fällt wohl manchem Opernkomponisten von selbst zu. Schumann verwendet, wie Aberts Untersuchungen überraschend klarstellen, vier Golo-Motive und das der Humoreske op. 20 entlehnte Genoveva-Motiv zwar inkonsequent und unplastisch, aber in einer psychologischen Umdeutung, die über Wagners „Tannhäuser“ hinaus geradezu den „Tristan“ vorahnt.[1]) Ohne diese Symbolik zu überschätzen — das erste Golo-Motiv ist kurioserweise dem Choral am An-

[1]) Siehe a. a. O. S. 287.

fang der Oper entnommen, auch die Motivik der Ouvertüre ist kompromittierend, — fragen wir doch, wie Schumann dazu kam? Er hat sich darüber nicht ausgesprochen. War ihm die im Schoß des Pariser Conservatoire[1]) lange vor Meyerbeer und Wagner ausgebildete Motiv-Technik bekannt? Sind ihm als Herausgeber seiner Zeitschrift vielleicht Castil-Blazes Schriften, die den Wagnerschen so vieles vorwegnehmen, irgendwie in die Hände gekommen? Nicht zu vergessen, daß schon Schubert als Dramatiker und als Lyriker gelegentlich zum psychologischen Erinnerungsmotiv gegriffen hat. Auch in der Szenentechnik stört Schumann Wagners Kreise. Zwar ersetzt er das dramatische Rezitativ absichtlich durch ein formelhaftes Arioso; seine Szenenführung hat noch Bruchstellen zwischen den geschlossenen Formen und den Accompagnatos. Aber daß er die Sätze überhaupt miteinander verbindet, ist schon ein Fortschritt, und darauf hat er sich etwas zugute getan. Ja, die Nachtszene im Finale des 3. Akts ist ein rechter Silberblick; Abert nennt sie geradezu „die Brücke zu den Nachtszenen der Götterdämmerung". In Lachners „Catharina Cornaro" keimt der neudeutsche Frühling ebenfalls. Läßt sich der Komponist auch Leitmotive da, wo wir sie zuerst erwarteten, entgehen, so huscht ihm doch manch guter Gedanke durch den Sinn, so die Wiederkehr der furchtbaren Baßtriller des geheimen Sendboten[2]) bei den Drohungen Andrea's („Ja Marco ist verloren"), dann das Motiv der Republik („Was kümmert sich die Republik um Liebestand"), das bei Andrea's Verheißungen („Dein Haupt schmückt eine Krone") in ironischer Umkehrung und später noch einmal im Vorspiel zum 4. Akt als Herzleidmotiv Catharinas erscheint, solche Feinheiten seiner Partitur darf ein aufmerksames Ohr nicht überhören. Der Rivale Wagners schreibt sieben Jahre vor dem „Lohengrin" folgende Königshymne (Kl. A. S. 118 und 128):



Auch die große Abschieds-Szene (164 ff.), überhaupt der ganze 4. Akt mit seiner Kampf- und Weihe-Stimmung gemahnt nicht nur äußerlich an die spätere Oper.

Da gibt es nun schon um 1850 herum, und besonders nach dem „Tristan", nicht wenige, die lieber auf Meyerbeer schwören, als Wagner auch nur gelten zu lassen, und trotzdem unter seinen Einfluß geraten. Es ist immer wieder die prangende Lieblichkeit des „Lohengrin", der sie erliegen. Wie in geistiger Osmose durchdringt sie der leuchtende Glanz seiner Sprache und erfüllt sie mit neuen Tongedanken und bringt sie unversehens auch auf die neue Szenentechnik.

[1]) Neue Aufschlüsse bringt E. Bückens Geschichte des heroischen Stils (in Vorbereitung).

[2]) Nämlich auf Befehl des Rats muß Catharina der Liebe Marcos entsagen, um dem König von Cypern die Hand zu reichen.

So stoßen denn Alt und Neu wunderlich aufeinander. Die Große Oper mit ihren Nummern und Rezitativen, Fünfaktigkeit, die typischen Massen, die grellen Effekte, daneben franke Wagnerei, fortwährende Anleihen in Stil und Form, dann und wann auch ein Griff in seine poetische Welt. Es ist freilich nicht leicht, zu sagen, wo die Circumpolarität anfängt und Wagner aufhört.

In der Stoffwahl hat Wagner schon vor 1850 Doppelgänger und solche, die seinen Spuren folgen, um auf Nebenpfade zu gelangen:

Vom Ausland ganz abgesehen, versuchen es auch Marx und Karl Mangold mit der Tannhäusersage: jener plant eine Dichtung „Frau Venus", Mangold bringt seinen „Tannhäuser", mit Text von E. Duller, 1846, ein Jahr nach Wagners Oper zur Aufführung. E. L. Tschirch's „Fliegender Holländer" (Wagners Buch) wird nicht gegeben. Carl Schnabel komponiert eine Oper „Parcival und Griseldis". Lortzings „Hans Sachs" (1840) ist bekanntlich das Vorbild der „Meistersinger". In H. Hofmanns „Ännchen von Tharau" (1878) haben sie ihr blässeres Nachbild. Um 1850 setzt auch die Konkurrenz in der Ausbeutung der deutschen Sagendichtung ein. Mit den Dichtern, die sich den Nibelungen, der Tristan- und Griseldis-Sage, der Amelungen-Sage, den irischen und isländischen Sagenkreisen zuwenden, wetteifern die Musiker. Zunächst Heinrich Dorn als Nibelungenkomponist.

Auch die Wagnerschule schöpft anfangs ihre Stoffe aus diesen Quellen und wird so unfreiwillig zur Konkurrenz. Besonders die Gudrunsage findet Freunde in Draeseke, Hans Huber und Klughardt. Die Hildesage wird in neuerer Zeit benutzt. Eine Gruppe für sich bilden die Wickingerbücher, u. a. Hans Herrig's „Harald" und die „Frithjof"-Dichtung Peter Lohmanns. Tschirch hatte sich schon früher mit der Frithjof-Sage befaßt; seine Oper blieb aber unaufgeführt. „Baldurs Tod" von Cyrill Kistler gehört der Epigonenzeit an. Ihr zollt auch Cornelius mit dem „Gunlöd"-Fragment seinen Tribut. An der Wieland-Sage versucht sich nach Wagners Vorgang zunächst Max Zenger; nebenbei, auch Knieses „König Wittichis" ist dem Amelungenlied entnommen.

Draeseke, der „Recke", trotz seinem neudeutschen Bekenntnis vom Geist des Widerspruchs besessen, Dichtermusiker, wie die meisten Wagnerianer älteren Stils, bearbeitet auch die Dietrichsage, in der Oper „Herrat". In Klughardt's „Iwein" lebt ein Held der Artussage wieder auf. Als Wagnerianer der Feder komponiert der genannte Sobolewsky die nordische „Comala". Auch Marschner läßt sich zuguterletzt noch von einem nordischen Stoff fesseln; seine nachgelassenen Oper „Hjarne, der Sängerkönig" (1863) verherrlicht die Sage vom zaubergewaltigen Tyrfingschwert. — In dieser Liste fehlt natürlich die Wagnerschule im engeren Sinn; ebenso die Neuzeit, die auf der Jagd nach Operntexten einen besonderen Spürsinn an den Tag legt und sich von Wagner immerhin belehren läßt, daß es nicht dasselbe ist, wenn zwei dasselbe tun.

Wagners „Ring"-Dichtung ist jünger als Heinrich Dorns „Nibelungen"-Oper (1854), aber ihre Anfänge fallen in die nämliche Zeit. Dorn, Schumanns Lehrer, erzählt in seinen Erinnerungen[1]) allerlei Ergötzliches über sein Verhältnis zu Wagner und läßt über seine Nebenbuhlerschaft keinen Zweifel. Seine „Nibelungen" sind als Konkurrenz gedacht und von der Presse besonders in Berlin nicht anders aufgefaßt worden. Angeblich schon 1844 für den Stoff begeistert, kam er erst 1852 umständlich damit zuwege. Sein Mitarbeiter ist der Schauspieler Gerber. Ob ihn ebenso wie Wagner nicht der Entwurf von Louise Otto in der Neuen Zeitschrift (1845) dazu angeregt hat? Jedenfalls lehnt sich

[1]) „Aus meinem Leben." 7 Bändchen, 1870—86.

das Buch eng an das Epos an, voraus geht eine urkundliche Zitatensammlung für den Regisseur. „Historische Treue“, realistische Stoffbehandlung — auch die moderne Oper stellt diese Forderungen auf, und Dorn rühmt sich ihrer, obschon er auf die Tarnkappe und den romantischen Donnerschlag am Schluß nicht verzichten kann — ein drastisches Beispiel für die von der Gegenpartei ins Feld geschickte „Unromantik“. Und dabei bleibt es. Dem Gehalt der Sage stehen die Dichter hilflos gegenüber, ohne Kraft der Anschauung, ohne innere Anteilnahme an den Heldenschicksalen, ohne alle dramatische Notdurft. Opera seria, Große und romantische Oper — nur daß Dorn immerhin bessere Rezitative schreibt als Schumann und durch grobschlächtige Nüchternheit die Urwüchsigkeit der altgermanischen Heldenzeit in seiner Art gar nicht so übel charakterisiert. Seine Stärke ist in der That das Einfach-Volkstümliche. Die vaterländische Tendenz der „Nibelungen“ — der Chor „Vom Rhein, vom deutschen Rhein“ (im 4. Akt) ist überall bejubelt worden — versöhnt uns. Dichter und Musiker, wie z. B. auch die Schmidt und Becker in ihren Prinz Eugen-Opern, betonen alle Stellen, wo von deutscher Treu und Mannhaftigkeit die Rede ist. Dorn vermag derart von der Größe des Heldengedichts wohl eine Ahnung zu geben. Volkstümlich ist auch der balladische Charakter seiner Musik; sie erinnert, wo sie dramatisch sein will, oft an Loewe'sche Einfalt. Einmal wächst sie über sich selbst hinaus, das ist in der Traumerzählung Chriemhildens und der folgenden Szene am Quell (Jagd im Walde und Siegfrieds Tod). Da findet Dorn Töne tragischen Schmerzes. Wirkliche Szenenbildung freilich ist ihm noch nicht geläufig.

Die Dramatisierung der Sagenstoffe entspricht zumeist sehr wenig dem Ideal Wagners. Wie die Bedingungen der musikdramatischen Dichtung überhaupt verkannt werden, so verkennt man auch die Besonderheit, die gerade hier vorliegt, den sittlichen Kern, die Idee des Mythos. Statt bei aller Freiheit in der Ausnutzung der Stoffquellen zur Natur und Einfachheit zurückzukehren, schwankt man zwischen Chronistentreue und Konvention. Mangolds „Gudrun“, als „Große Oper“, verliert sich im Unwesentlichen, auch die Bücher von Draeseke (1884) und Stephan Born (zu Hans Hubers Oper, 1896) haften an der äußeren Handlung; nur die von Klughardt komponierte Dichtung aus der Feder Karl Niemanns (1882) ist von Wagner'schem Geist erfüllt, ein sehr bedeutsamer Versuch, aus den im Epos nur angedeuteten Charakteren den reinmenschlichen Gehalt und in schlichten Linien den tragischen Konflikt, das Gudrun-„Drama“ herauszuschälen; einzelne hierzu nötige Züge werden geschickt erfunden und geben der Fabel eine neue Deutung. Niemann ist der geborene Dichter. Auch der von Klughardt 1879 komponierte „Iwein“ stammt von ihm und behandelt ebenso frei wie ungemacht, mit vollblütiger Dichtersprache die Geschichte des Ritters, der über der Ehre die Liebe vergißt und dafür büßen muß. Niemann gegen Draeseke, Born und alle die andern Rivalen Wagners, Cornelius ausgenommen, ist wie würzige Speise voll Saft und Mark, gegen die Alltagssuppe. Als Musiker steht Draeseke hoch über seinen Dichtungen, — auch das „Her-

rat"-Gedicht krankt an den Mängeln seiner „Gudrun" — er hat den großen Atem des Tragikers. Aber der formale Stil seiner Opern stammt aus jener „Welt von Kompromissen" (wie sie Kretzschmar einmal nennt), die sich damit begnügt, zu vermitteln, wo es nichts zu vermitteln gibt. Es ist nur eine Scheinehe, die die freie Szene des Musikdramas mit den konventionellen Formen einzugehen vermag. Draeseke vertritt eine Gruppe, der auch Cornelius („Cid"), Cesar Franck („Hulda"), Hofmann, Rheinthaler und J. J. Abert angehören. Besonders der letztere liefert den Beweis, daß auch alle Vertrautheit mit der neuen Technik schließlich doch nicht an den Kern des Problems heranführt, solange dieses nur in der Musik und nicht im Text gesucht wird; er ist auch zeitlebens auf halbem Weg stehengeblieben[1]). Huber und Klughardt sind bei voller Wahrung ihrer Eigenart den Weg zu Ende gegangen, ihre dramatische Form ist an Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin" geschult, im Szenenaufbau, in der motivischen Verwebung und Steigerung moderner, aber die geschlossenen Gebilde (Chöre, Gebete, Lieder, Monologe) fügen sich dem Fluß des Ganzen noch nicht restlos ein. Die dramatische Bedeutung der Szenen-Übergänge wird noch verkannt. Klughardts fortschrittliche Gesinnung offenbart sich darin, daß er nur kurze Stimmungsvorspiele statt der Ouvertüren schreibt; vor der ersten „Gudrun"-Szene schildert er die Morgendämmerung; aus dem Weben und Wallen wächst ein Bild heraus, eine plastische Orchesterfigur, Gerlind wie sie mit ihrem Sohne Hartung am Felsen emporklettert, um Gudrun zu überfallen. Bezeichnend auch: Draeseke bringt im 3. Akt den üblichen Waffentanz als Ballet, Klughardt stellt ihn als Einleitung voraus. Auch die Einfachheit und doch nicht geringe Porträtkraft seiner Sprache darf man anmerken.

Mit Zengers „Wieland" (1880) rücken die Münchener gegen Wagner an. Zenger ist, wie Rheinberger und Perfall, die beiden andern Vertreter der Lachner-Schule, Romantiker. Als „Wieland"-Komponist ist er sich der Nebenbuhlerschaft bewußt. Sieht man dem Buch, das ihm sein Neffe Philipp Allfeld aus dem Simrock'schen Amelungen-Epos treulich zusammengestellt hat, die tektonischen Mängel nach, so kann man es als Problem gelten lassen. Mit Wagners Entwurf verträgt es keinen Vergleich. Die musikalische Gestaltung nun zeigt den stärksten Einfluß der neuen Kunst. Zenger schreibt nicht mehr Szenen, sondern die Akteinheiten des „Tristan", mag ihm auch die Abkehr vom Rezitativ alten Stils, von den geschlossenen Formen, das Ineinanderverspinnen der Teile zuweilen Mühe kosten, die Ausprägung und Umwandlung der Hauptgedanken hat er in der Gewalt. Der erste Akt mit seiner wuchtigen Leidenschaft ist sein Meisterstück. Dabei ist seine Sprache aller Anklänge ungeachtet persönlich gefärbt, von einer gewissen altertümlichen Patina bereift, gerade in ihrem klassischen Formendrang von herbem Reiz. Zenger besinnt sich aber später eines andern. Seine letzte Oper „Eros und Psyche" (1901) enthüllt die wahre Natur seines Wesens. Sie ist wie ein Protest gegen Wagner, Rückkehr

[1]) Vgl. Hermann Abert, J. J. Abert. 1916. S. 128 ff.

zu Mozart, zu Gluck, zur Antike: Tonsprache, Rezitativ, lyrische Formen, Chöre, Szenenaufbau, alles sucht dem Zauberkreis Wagners zu entrinnen. Dabei heißt es „Szenen“, „Musikdrama“! Wie Rheinberger in seinen „Sieben Raben“ den Weg „Euryanthe“—„Lohengrin“ eigensinnig ohne Wagner gegangen ist, so stemmt sich Zenger auf Gluck. Es ist ein verzweifeltes Ringen um das alte Ideal in der Erkenntnis des neuen, oder noch besser: um die Selbständigkeit. Denn Zenger ist unter den süddeutschen Rivalen das stärkste dramatische Talent. Eine ähnlich bedingte Stellung zu Wagner behauptet Goetz in seiner „Francesca da Rimini“, wo er den Anschluß an den Stil des „Lohengrin“ doch nicht durch Preisgabe der alten Liebe zu den klassischen Formen der Oper erkaufen will. Die freie Szenentechnik des „Tristan“ erscheint ihm, wie vielen Zeitgenossen, maßlos und kunstwidrig. Blässer spiegelt sich Wagners Vorbild — es kommt nur „Lohengrin“ in Betracht — in Rheinbergers romantischer Oper und in Perfalls „Raimondin“ (1881), dessen Buch von dem Volksdichter Hermann Schmid in edler und großgedachter Sprache die Melusinensage gestaltet. Perfall ist Gluckist, macht aber der neuen Kunst in der Szenengliederung Zugeständnisse.

In einem Brief an die Witwe des Komponisten Hermann Goetz bekennt Franz von Holstein seine „Wahlverwandtschaft“ mit dem Dahingegangenen, und es verdroß ihn immer, wie seine Frau in ihren Erinnerungen erzählt, als Wagner-Epigone bezeichnet zu werden. In der Tat geht er seinen Pfad allein. Als realistischer Dichtermusiker gegen Wagner gewendet, sucht er in der englischen Literatur unromantische Stoffgebiete auf. Er stellt sich auf den Boden der „Wirklichkeit“. Nicht in seinem bekannten „Haideschacht“ (1868), einer nordischen Volkssage, die er als „Große Oper“ bearbeitet, sondern in einer unaufgeführten Jugendoper „Waverley“ (1850), in dem Gesellschaftsstück „Der Erbe von Morley“ (1872), wo er romantische Anklänge bereits ironisiert, und in den „Hochländern“ (1876), seinem besten Werk, liefert er Beiträge zur modernen Oper. Holstein ist ein guter Dichter, der nur von Wagners genialer Einfachheit nichts hat lernen wollen. Trotzdem hat ihn sein Ideenflug mit fortgerissen und keiner hat vielleicht eine so vollständige Mauserung durchgemacht vom Operisten zum Musikdramatiker, wenn er auch den Einfluß in der Sprache am wenigsten merken läßt. Szenenaufbau und Motivtechnik weisen oft über die Form des „Lohengrin“ hinaus. Wäre er der geschmeidigen, fiebernden Symphonik des Wagner'schen Orchesters mächtig, so müßte die „Hochländer“-Partitur cum grano salis an erster Stelle hinter dem „Tristan“ stehen. Wer die Erwartungen nicht überspannt und die unvermeidlichen Anklänge an die konventionelle Oper (die etwas vorschmeckende Süßlichkeit der großen Arien) mit in Kauf nimmt, der mag an Holsteins Musik wohl seine Freude haben. Mit zwei romantischen Opern hat auch Max Bruch sein Scherflein zur Konkurrenz beigesteuert. Seine erste „Loreley“ (1863 und 1887) hat den durch Mendelssohns Fragment in der Musikgeschichte verewigten Geibel'schen Text zur Unterlage,

[1]) Vgl. E. Kreuzhage, Hermann Goetz. 1916. S. 264.

der noch merkwürdiger ist, weil er sieben Jahre vor Wagners „Ring"-Dichtung (1846/47)[1]) das Rheinzauber-Motiv (Nixen, Rheingold, dämonisch walkürenhafte Flutenchöre) auf die Bühne bringt, ein vor allem durch seinen volkstümlichen Gehalt fesselndes Buch. Und doch. Der Komponist zählt zu den stolzen Naturen, die Wagner am wenigsten etwas schulden wollen. Er hätte das Zeug zum Dramatiker. Die Erkenntnis aber, daß der Fortschritt bei Wagner und jedenfalls nicht gegen ihn ist, hält ihn später nach dem Mißerfolg der „Hermione" (1872) von weiteren dramatischen Versuchen ab. Seine „Loreley"-Partitur ist für das Jahr 1863 eine erstaunliche Leistung: durchaus sein Eigentum, von einer warmen, blühenden Sprache, die, an Spohrs Romantik anklingend, die vertrauten Laute mundartlich umformt und mit neuen Gedanken durchdringt; sie ist unopernhaft vornehm, reich und innerlich. Man merkt freilich, daß auch Bruch den Eindrücken der neuen Kunst nicht verschlossen blieb. Sein Pathos, von Wagners Geist beschattet, steigert sich im letzten Akt zu visionärem Überschwang. Mit Erinnerungsmotiven ist der Komponist sparsam; eigentlich wiederholt sich nur das Motiv des lockenden Liebeszaubers, das deutlich heraustritt. Die alte Silcher'sche völlig untragische Volksweise versteckt er in die Mittelstimmen und läßt sie vom Horn da erklingen, wo Lenore als zaubergewaltige Nixe auf dem Ley im Abendschimmer ihr Lied singt. Mit ganz eigenem Ausdruck porträtiert er das schlichte Naturkind, das durch seinen Schmerz dem romantischen Daimonion verfallen ist. Bruch hat dafür nur im „Tannhäuser" ein Vorbild. Im Schluß-Finale mit dem Chor der Rheingeister („wenn Wind und Welle und Wolke sich mischt") erahnt er Wagner'sche Zukunftsmusik: es lebt etwas von Nibelheims Gewitterschwüle in diesen brausenden Fluten. Für Bruchs Selbständigkeit spricht auch seine altertümliche Formenbildung: er fügt Nummern zu Szenen, verspinnt aber den thematischen Faden von Stück zu Stück; sein Orchestertalent hilft ihm über die Klitterungen seiner Lieder und Chöre hinweg.

Bekannt ist Wagners Gegnerschaft unter den Dichtern, die ihn nicht recht für voll nehmen und am liebsten mit dem Vorwurf des unlauteren Wettbewerbs entmündigten. In dieser Absicht nehmen sie die Konkurrenz auf; und so kommen sie von der Praxis auf die Theorie und riskieren auch als Kunstphilosophen ein Tänzchen. Vordem wie heute. So tritt Hans Herrig um die achtziger Jahre nicht nur als Operndichter, sondern auch als Reformator auf, indem er Wagners Gedanken über Kunst und Volkserziehung selbständig durchdenkt. Er ist ein ernstes Talent. Sein „Geminianus" ist in Weingartners zu Unrecht vergessenem „Genesius" auf die Bühne gekommen. Anders der genannte Peter Lohmann. Er ist der Typus des Kunstverbesserers aus Ehrgeiz: ein Rivale, der mit den Waffen der Dialektik gegen Wagner vorstößt und seiner eigenen Theorie des Musikdramas auch die nötige praktische Resonanz verschafft[2]). Es tut nichts zur

[1]) Wagners Gedicht erschien 1853 als Privatdruck, erst 1862, im Jahre der „Loreley", in öffentlicher Ausgabe.

[2]) Dramatische Schriften (1866, 4 Teile). Über die dramatische Dichtung (das Ideal

Sache, daß er seine Anschauungen später berichtigte. Er ist von tiefem Pessimismus erfüllt. Wagners Gedanken aus „Kunst und Religion", „Das Kunstwerk der Zukunft" und den anderen Revolutionsschriften kehren bei ihm platter und verdünnter wieder. Manches sieht sich wie im Hohlspiegel an, obgleich sich Lohmann den Anschein des Originals gibt. Er kann weder in Wagner noch in den berühmten Dichtern der Zeit einen Fortschritt erkennen. Romantik lehnt er grundsätzlich ab. Ihre Operndichtung hat wie die ganze Gattung für ihn etwas Unerträgliches, weil sie dem Geiste des Dramas widerspricht (!). So sucht er nach einem Ideal und einer Formel dafür. Nicht die Oper, auch nicht das Musikdrama Wagners, sondern das Drama mit Musik: das reine „Menschendrama", dessen Handlung ohne Intriguen- und Episodenspiel ganz Innerlichkeit ist, nicht vergröbert und vergewaltigt durch den Musiker: das Musikdrama des „gesunden Menschenverstands", aus dem Geiste des Dramas, nicht aus dem der Musik. Wie sich aber Lohmann dieses neue Verhältnis des rezitierenden Dramas zur Musik denkt, das bleibt seine schwache Seite. Wäre er mit der Geschichte der Oper bekannt, so wüßte er, daß Forderungen wie die des „Dramas mit Musik" keine Lösung bedeuten, daß vielmehr Wagner gerade aus dem Geiste der Musik die Kraft gewinnt, die das Widerstrebende eint und die tiefer in das Innenleben eindringt als es der Dichter je vermöchte. Freilich ging sein „Tristan", in dem Lohmann wenigstens ein Ziel seiner Wünsche hätte erreicht sehen müssen, erst 1865 über die Bretter. Diese geheimnisvolle Macht der Musik, worin schließlich die ganze Entwicklung der modernen Oper wurzelt, will aber Lohmann nicht anerkennen. Daß das „Opernbuch" eben wegen seiner Musikalität den Gesetzen des Dramas nicht allerwege gehorcht, — in dieser einfachen Tatsache offenbart sich das ungeheure Unrecht, das dem Musiker widerfährt, wenn ihn der Dichter der „Beschränktheit" zeiht. Lohmanns Musikästhetik scheint sich später etwas geklärt zu haben, aber im Vorwort zu den „Musikdramen", wo er die Musiker zur Mitarbeit einlädt, herrscht das alte Mißverständnis, daß es dem Opernkomponisten immer und nur ums Komponieren zu tun sei. Und nun Lohmann als Dichter? Er ist Doktrinär — damit ist alles gesagt. Indem er sich gegen die Romantik und andere gute Mittel des neuen Musikdramas absperrt, bringt er sich um die stärksten Wirkungen. Seine Bücher sind bieder, grundehrlich, voller Idealismus, aber unerlebt, in der psychologischen Problemstellung weder neu, noch tief. Und man begreift, daß sein Aufruf an die Musiker verhallte. Es fand sich nur ein kleiner Kreis von Freunden, darunter K. Heinrich Göbel, Karl Götze, Anastasius Dreszer, Wilhelm Freudenberg, Paul Geisler (auch Dichter) und besonders Joseph Huber, der aus dem neudeutschen Lager kam und Lohmanns musikalischer Bannerträger wurde. Merkwürdigerweise berühren sich hier die feindlichen Kreise. Huber, als Liszt- und Corneliusschüler, ist voll des Dranges nach Neuem. Tonsymbolik, „Urmotive", dramatische Symphonik, psychologische Formen, kurz, Ideen, die schon damals die Instrumental-

der Oper) (1861 ff.). Vorwort zum 3. Band der dramatischen Schriften und zur Partitur der „Rose vom Libanon".

musik durchzuckten, sucht er in symphonischen Dichtungen zu verwirklichen, und Wagners „Tristan“ mußte ihn darin bestärken, solche Versuche auf die Oper auszudehnen. Er gilt in der Tat als der „erste Nachfolger Richard Wagners, der von allen, der neuen Richtung huldigenden Komponisten den Mut gehabt habe, auf der von Wagner erschlossenen Bahn mit eiserner Konsequenz zu wandeln“ [1]). Lohmann verdankt wohl ihm die Anregung seiner merkwürdigen „musikalisch-dramatischen Motivik“ für die Personal-Charakteristik (Vorwort zu den „Musikdramen“, 1866, S. XI). Nun hat Wagner ein Jahr zuvor im „Tristan“ das Ideal dieser Tonsymbolik bereits verwirklicht. Ein Vergleich zwischen ihm und Huber zeigt aber sofort den Abstand. Von der unerschöpflichen Wandlungsfähigkeit, die das Motiv bei Wagner zum geistigen Band, zum kreisenden Saft im dramatischen Lebensbaum werden läßt, hat seine Zeit noch keine rechte Vorstellung. So sehr auch Hubers Reife der Motiventwicklung überrascht, über den Vorhof zu Wagners dramatischem Wunderbau kommt er nicht hinaus. Immerhin überragt der Tonsetzer den Dichter. Seine Musik zu den Dramen „Die Rose vom Libanon“ (um 1870) und „Irene“ (1881) liefert Proben einer eigentümlichen Begabung, die sich besonders in den orgelpunktmäßigen, breitausladenden Szenenübergängen, in der Harmonik, in der Orchesterbehandlung und hundert wichtigen Kleinigkeiten offenbart. Die Deklamation ist vollgültiger Sprechgesang. Der wuchtige Lapidarstil, die Großpausen der Emphase, Sequenzen und Unisonmassive verraten Liszts Nachbarschaft. Die „Rose vom Libanon“ ist wohl die erste Oper, die eine Nachbildung der Romerzählung und andere Tannhäuserliche Anklänge enthält. Das Heldenmotiv Asaads ist dem Komponisten wohl aus dem „Cid“ zugeflogen, aber wie kühn steigert er es im 2. Akt in Asaads Monolog zum Überschwang der Leidenschaft; das ist eine ganz ungewohnte Sprache, deren aufreizender Naturalismus schon an den Tondichter Strauß gemahnt, auch er kommt von Liszt. In solchen selbstherrlichen Schärfungen des dramatischen Ausdrucks ist Hubers Fortschritt am sichtbarsten. Nicht sein bekannter, leider von andern nachgemachter Verzicht auf die Tonartvorzeichen oder etwa die Tatsache, daß seine „Irene“ der erste abendfüllende seriöse Einakter nach dem „Rheingold“ ist, sondern die bewußte realistische Zuspitzung der Wagner-Konkurrenz ist das geschichtliche Moment seiner Erscheinung. Vermerkt auch Huber nach herkömmlicher Weise die Auftritte in seinen Partituren, gelingen ihm auch die Szenenübergänge nicht überall, läßt er sich auch von Wagnerschen Tongedanken befruchten — „Lohengrin“ ist ihm nicht mehr aller Weisheit Schluß; seine Arbeiten durchbrechen den Kreis der Circumpolaren; der Geist des Widerspruchs treibt ihn auf Wege, die über Wagner hinausweisen.

---

[1]) Neue Zeitschrift für Musik, 1872, Nr. 11, S. 110 f. (Em. Klitzsch in seinem Referat über die „Rose vom Libanon“).

H. v. Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik

Von

Friedrich Spitta

Unter den Männern, die in der letzten Vergangenheit der nicht ganz einfachen Aufgabe sich zugewendet haben, den evangelischen Gottesdienst durch Kunstmusik zu bereichern und auszugestalten, steht der Katholik Heinrich von Herzogenberg in erster Reihe. Nicht bloß wegen des Umfangs der von ihm dargebotenen Kompositionen, sondern wegen deren Großzügigkeit und Tiefe, sowie wegen der klaren Erfassung einer Aufgabe, die selbst von Komponisten evangelischer Herkunft oft nur unbestimmt und trübe erkannt worden ist. Zwanzig Jahre nach dem Tode des Komponisten — er starb am 9. Oktober 1900 zu Wiesbaden — ist es wohl an der Zeit, ein begründetes Urteil auszusprechen über Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik.

Seine auf diese sich richtende Tätigkeit[1]) beginnt erst nach dem Tode seiner hochbegabten, menschlich wie künstlerisch gleich ausgezeichneten Frau, Elisabeth geborene von Stockhausen, die ihm im Jahre 1892 entrissen wurde. Daß diese evangelischer Konfession war, ist ohne Bedeutung gewesen für seine Hinwendung zur evangelischen Kirchenmusik. Nur das wird man sagen dürfen, daß der wachsende Ernst seiner Kunst, die Bevorzugung religiöser Objekte nicht außer Beziehung stand zu dem schweren Schicksal, das er durch den Verlust der gleichgestimmten Gattin erlitten hatte. Übrigens ging neben der Arbeit für den evangelischen Kultus auch die für den katholischen her, wie seine Messe op. 87 bezeugt, die nichts weniger als eine „Konzertmesse" ist, sondern in ihrer Disposition die genaue Kenntnis der kultischen Vorgänge zeigt und auf dieselben Rücksicht nimmt, was man durchweg bei den evangelischen Meßkompositionen vermißt. Dem Gebiete des katholischen Kultus gehört aus früherer Zeit sein Requiem op. 72 an. Daß sich Herzogenberg mit seinem op. 81 in so energischer Weise dem evangelischen Kultus zuwandte und in den 7 Jahren bis zu seinem Tode eine erstaunlich große Menge für diesen bestimmter Werke schuf, hatte einen Grund, der nachher genauer ins Auge gefaßt werden wird.

---

[1]) Alle die hierhin gehörigen Werke befinden sich im Verlage von J. Rieter-Biedermann und C. F. Peters in Leipzig.

Überblickt man die Werke Herzogenbergs bis zu op. 80, der „Totenfeier, Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel“, so fehlt es dort nicht an hervorragenden Kompositionen geistlicher Musik. Aber einesteils ist bemerkenswert, daß diese Art nicht früher eintritt als mit op. 28 (Zwölf deutsche Geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor) und sodann erst bei op. 34 (Psalm 116 „Das ist mir lieb“ für vierstimmigen gemischten Chor). Bei jenem sind die Texte wesentlich katholischer Herkunft — ein paar halbe Ausnahmen bestätigen die Regel — und an eine Verwendung im Gottesdienst ist vollends nicht gedacht; bei diesem ist es wohl der Luthertext, den Herzogenberg in Töne gefaßt hat, aber die Gestaltung des Ganzen ist auf den gottesdienstlichen Gebrauch nicht eben angelegt. Wie ganz anders bei Brahms, dessen geistliche Musik zunächst Beziehungen auf den evangelischen Kultus erkennen ließ und dann immer kirchenferner wurde: sein erstes Werk dieser Art, der Begräbnisgesang op. 13, ist geradezu für einen kirchlichen Akt geschaffen, unter Benutzung des klassischen evangelisch-kirchlichen Begräbnisliedes „Nun laßt uns den Leib begraben“ von Michael Weiße; und von den Motetten op. 29 schließt sich die eine „Es ist das Heil uns kommen her“ an einen der berühmtesten reformatorischen Gesänge an, während die andre „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“ durchaus in den Tenor des evangelischen Kultus hineinpaßt. Auch op. 30, das geistliche Lied „Laß dich nur nichts nicht dauern“ von Paul Fleming für gemischten Chor und Orgel weht uns an mit den feierlichen Klängen der Kirche. Bei Herzogenberg begegnen uns zum ersten Male Züge aus dem evangelischen Gottesdienst in den Orgelphantasien op. 39 und 46 über die Melodien „Nun komm, der Heiden Heiland“ und „Nun danket alle Gott“, denen sich in op. 67 „Sechs (evangelische) Choräle für Orgel“ anschließen. Hier sieht man deutlich die Veranlassung für diese Kompositionen: es ist nicht der evangelische Kultus an sich, sondern der größte evangelische Kirchenmusiker, Joh. Seb. Bach, der Herzogenberg mehr und mehr in seinen Bannkreis zog und darin festhielt. Wie wenig die evangelisch-kirchliche Feier ihn bisher angeregt, sieht man unter anderm daraus, daß das herrliche Schlußstück der „Sechs Gesänge für gemischten Chor“ op. 57 „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“ die kirchliche Melodie dieses Liedes („Ach, was soll ich, Sünder, machen“) nicht benutzt; Herzogenberg hat das später in seinem Weihnachtsoratorium op. 90 nachgeholt. Die beiden Psalmen für Chor mit Orchester- und Orgelbegleitung op. 60 und 71 zeigen, wie tief Herzogenberg in die Empfindungswelt Bachs und der Lutherbibel eingetaucht war; aber als evangelische Kirchenmusik würde er sie selbst so gewiß nicht bezeichnet haben, als er sich in seiner Abhandlung über „Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik“ [1]) so äußert: „Für mich ist kirchliche Musik dahin zu definieren, daß das Kunstwerk direkt für einen Gottesdienst in einer durch diesen bedingten Form geschrieben sei, oder wenigstens, daß es sich ihm ohne Zwang einfügen lassen könne“. Dagegen hat gerade

[1]) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. II, S. 68 ff.

aus diesem Grunde sein Requiem op. 72 vollen Anspruch darauf, als katholische Kirchenmusik zu gelten.

Ein evangelisches Gegenstück dazu bezeichnet seine oben erwähnte Totenfeier op. 80, die den Übergang bildet zu seiner ausdrücklich für den evangelischen Kultus bestimmten Musik. Hervorgewachsen ist sie aus den Erschütterungen, die ihm der Tod seiner Frau gebracht; sie ist ein ganz persönliches Werk und bildet als solches schon den Gegenpol zu katholischer Kirchenmusik. Der Text stammt von ihm selber: er ist zusammengesetzt aus Worten der Lutherbibel und des evangelischen Gesangbuches und an sich schon ein Meisterwerk, das den höchsten Ansprüchen genügt: in lückenloser Folge wird man aus den Tiefen der Trauer zu Ruhe, Zuversicht und Schauen der ewigen Vollendung geführt. Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich mit dem Deutschen Requiem von Brahms auf. In dessen sieben Sätzen bietet dieser nicht eine psychologische Entwicklung, sondern selbständige unter verschiedene Beleuchtung gestellte Bilder aus dem Gedankenkreis der „letzten Dinge“. Auch diese Komposition ist veranlaßt durch persönliche Erfahrungen, wie das besonders im fünften Satze hervortritt; aber nirgends suchen diese einen Anschluß an das, was das Charakteristische des evangelischen Gottesdienstes ist, das Gemeindelied; keine Choralmelodie klingt an. Und so muß dieses Werk, trotz seiner eminenten religiösen Kraft und Ekstase für durchaus „unkirchlich“ gelten, und die immer erneuten Versuche unserer Kirchenmusiker, es wenigstens in einzelnen seiner Teile mit dem Gottesdienste zu verbinden, beweisen nur, wie wenig klar sie sich über die maßgebenden Prinzipienfragen geworden sind. Das Werk von Brahms steht in absolutem Gegensatz zu einem anderen deutschen Requiem, den „Musikalischen Exsequien“, die vor bald 300 Jahren Heinrich Schütz für seinen Landesherrn, Heinrich Postumus Fürst von Reuß, geschrieben hat. Jeder der drei Hauptteile entspricht den Formen des Begräbnisgottesdienstes: der erste bietet mit den Bibelstellen und Gesangbuchversen, die der Fürst bei Lebzeiten auf seinen Sarg hatte aufzeichnen lassen, das Bild einer evangelischen Begräbnismesse mit Kyrie und Gloria. Der zweite ist eine zweichörige Vertonung des Textes der Leichenrede, der letzte der Gesang des Nunc dimittis, in den die Stimmen der Vollendeten vom Himmel her hineinsingen. Zwischen den beiden Werken von Brahms und Schütz steht die Totenfeier von Herzogenberg als ein solches, das sich auf die kirchliche Seite neigt mit seiner Auffassung der biblischen Worte und der herrlichen dreimaligen Verwendung evangelischer Choräle. Hier findet sich die evangelische Gemeinde in ihrem Empfinden wieder, aber die Einfügung in eine bestehende evangelische Gottesdienstform, und wäre sie die einfachste, ist nicht leicht denkbar und auch von dem Komponisten nicht beabsichtigt. Aber gewiß ist, daß ein Meister, der sich so tief in evangelisches Empfinden eingelebt hat, zum evangelischen Kirchenkomponisten ausgerüstet war wie nur je einer. Und so bedurfte es lediglich eines äußeren Anlasses, um ihn auf dieses Gebiet zu führen.

Im Herbst 1887 als Professor der Theologie nach Straßburg berufen, empfand ich es als eine meiner ersten Aufgaben, dort für die evangelischen Glieder der

Universität einen Gottesdienst einzurichten, wie ein solcher in den anderen Universitätsstädten Deutschlands längst bestand. Bei der Freiheit in liturgischen Dingen, die in der evangelischen Kirche des Elsasses herrschte, war es möglich, ihm eine Gestalt zu geben, in der die Kunstmusik sich freier und reicher entfalten konnte, als es in den agendarisch festgelegten Gottesdienstordnungen der meisten anderen evangelischen Landeskirchen Deutschlands möglich war, von deren verbreitetster, der preußischen, Felix Mendelssohn-Bartholdy seinerzeit meinte, er finde hier eigentlich keinen Platz, wo die Kunstmusik sich entfalten könne. Im Herbst 1888 nahmen die akademischen Gottesdienste in Straßburg ihren Anfang, in denen reichliche Verwendung von a cappella-Chören vorgesehen war und durch den von mir geleiteten Akademischen Kirchenchor regelmäßig zur Ausführung gebracht wurden. In freier gestalteten Abendfeiern konnte dann auch begleitete Chormusik in Kirchen-Kantaten und -Oratorien eintreten. Für meinen Bedarf an liturgischen Chören fand ich in den vorhandenen Sammlungen und Werken nicht immer das Gesuchte, und so trat ich wiederholt an unsere Komponisten mit der Bitte heran, mir zu den ihnen vorgelegten Texten die entsprechende Musik zu schreiben. Es hat sich eine stattliche Zahl von Meistern, unter ihnen z. B. A. Becker, M. Bruch, A. Mendelssohn, Herzog, Wolfrum, Oechsler, Hohmann, Gulbins, Pfannschmidt, später auch Reger und viele andere in den Dienst meiner Kultuspläne gestellt. Daß Brahms ablehnte, wird nach dem oben über die Entwickelung seiner Stellung zur geistlichen Musik Gesagten nicht auffallend sein. Mein Bruder Philipp, der Bachbiograph, veranlaßte mich, mit meinen Wünschen auch an v. Herzogenberg heranzutreten, mit dem ich mich früher nur flüchtig berührt hatte. Gelegentlich eines Aufenthaltes in Heiden, in Herzogenbergs reizendem Appenzeller Häuschen „Im Abendrot", während des Sommers 1893 legte ich ihm meine Pläne vor und fand willigste Aufnahme, was sich aus der Entwickelung erklärt, welche die Komposition geistlicher Texte bis zur „Totenfeier" bei ihm genommen hatte. Er drängte, daß ich einen Teil der gewünschten Texte ihm sofort, noch während des Ferienaufenthaltes, herstellte: die stets auf seinem Schreibtisch liegenden Hilfsmittel, Lutherbibel, Evangelisches Gesangbuch usw. taten ihre Dienste, und ehe ich fortreiste, hatte ich ihm die Texte zu drei Zyklen gottesdienstlicher Gesänge von je acht, zum Teil umfangreichen Nummern hergestellt; es sind die, welche als op. 81, sogleich nach der Totenfeier erschienen unter dem Titel „Liturgische Gesänge für Chor a cappella für die akademischen Gottesdienste zu Straßburg i. E. componiert": Kompositionen, mit denen Herzogenberg sich sofort in die erste Reihe derer gestellt hat, die für den evangelischen Gottesdienst geschrieben haben. Diese Stücke, vierstimmig bis achtstimmig gehalten, zeigen alle die glänzenden Eigenschaften von Herzogenbergs Kunst, unter ihnen stehten ein achtstimmiges Magnificat und Sanctus, sowie eine Improperien-Komposition von unvergleichlicher Schönheit, in denen Anklänge an katholische Art fast vollständig hinter dem evangelischen Empfinden verschwinden. Mit unglaublicher Schnelligkeit warf Herzogenberg diese Stücke aufs Papier, so daß schon am ersten

Adventssonntage des Jahres 1893 der Akademische Kirchenchor das erste, nicht eben leicht zu bewältigende Heft im Gottesdienste ausführen konnte. Das zweite folgte in der Epiphaniaszeit, das dritte in der Passionszeit desselben Jahres, wozu Herzogenberg von Berlin nach Straßburg herüberkam, um sich einen deutlichen Eindruck von dem Zusammenwirken seiner Musik mit den übrigen Teilen des Gottesdienstes zu verschaffen. Die Wirkung entsprach seinen Erwartungen, und so blieb er in der gleichen Richtung tätig. Ohne eine Textvorlage von mir zu erwarten, stellte er selbst zur Feier des Totensonntages biblische Texte zusammen, die als viertes Heft der Liturgischen Gesänge op. 92 erschienen sind und den Komponisten auf einem Stimmungsgebiet zeigen, das ihm sonderlich vertraut geworden war. Eine große Innigkeit durchzieht alle Sätze, die, meistens nur vierstimmig, leichter ausführbar sind als die drei ersten Hefte; der einzige fünfstimmige: „Und ich hörte eine Stimme; Schreibe! Selig sind die Toten" usw. ist von hoher Originalität und eigentümlich transzendenter Stimmung. Das fünfte Heft op. 99 bringt Gesänge zum Erntefeste von besonders frischem, fröhlichen Charakter, darunter ein Wechselgesang für Gemeinde und Chor mit Orgelbegleitung „Ich singe dir mit Herz und Mund", welcher diese neuerdings viel in Gebrauch gekommene Form sehr glücklich darstellt.

Neben diesen ausdrücklich für den evangelischen Hauptgottesdienst geschriebenen fünf Sammlungen liturgischer Gesänge stehen einige andere, die nicht weniger charakteristisch sind für die Richtung, die Herzogenberg mit seiner geistlichen Musik eingeschlagen hatte. An erster Stelle sei genannt der „Begräbnis-Gesang für Tenor-Solo und Männerchor a cappella oder mit Begleitung von vier Hörnern, drei Posaunen und Tuba" opus 88. Der Titel erinnert an den Begräbnisgesang op. 13 von Brahms, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Herzogenberg eine äußerliche Anregung für seine Komposition von dorther erhalten hat. Aber ein größerer Gegensatz läßt sich nicht leicht denken als der, welcher zwischen diesen beiden gleichnamigen Werken besteht. Bei Brahms Anlehnung an die altkirchliche Begräbnisfeier mit absichtlicher Betonung ihrer herben, den modernen Menschen stoßenden orthodoxen Objektivität; bei Herzogenberg kein Nachklang an die ihm vertraute Stimmung des katholischen Requiem: es ist alles urprotestantisch, d. h. persönlich, individuell. Das zeigt sich auch darin, daß er den Text selbst gedichtet hat; und es lohnt sich wohl, diese nach Form und Inhalt gleich vollendete Dichtung mitzuteilen und vor dem Vergessenwerden zu bewahren:

Der Herr gab dir den Schmerz
zum Tragen;
Der Herr gab dir das Herz
zum Klagen.
So weine nur, du liebes Kind,
dein Tröster ist dir nahe.
Und ist dein Liebstes auch entschwunden,
und konnt er also dich verwunden,
den Trost aus seinen Händen lind
von seiner Gnad empfahe.

Der Herr verbirgt sich nie
den Armen,
er schüttet über sie
Erbarmen.
So öffne nur, du liebes Kind,
dein Herz dem Tau der Gnade!
Den Leib zur Erde nun begrabe,
dein Glaube dich hinfort erlabe.
Die Toten, die nun selig sind,
begleiten deine Pfade.

Unschwer sieht man, wie hier das evangelische Kirchenlied, besonders Paul Gerhardts, nachwirkt, und dem entspricht die Komposition, von der ein berufener Kritiker urteilt:[1]) „Die Schönheit der Komposition mit Worten zu beschreiben, bin ich außer Stande. Der Stimmungsgehalt der tief empfundenen Dichtung wird vom Komponisten nicht nur vollständig erschöpft, sondern auch in einer Weise vertieft, daß die Worte gewissermaßen nur als Träger einer festgeschlossenen musikalischen Einheit erscheinen.“ Eng an den evangelischen Kultus schließen sich die „Vier Choralmotetten für vierstimmigen Chor a cappella op. 102“ über die Melodien „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“, „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“, „O Traurigkeit, o Herzeleid“ und „Mitten wir im Leben sind“, während sich von dem folgenden Opus (103) nur die beiden ersten, „Lobe den Herren, meine Seele“ und „Komm, heiliger Geist“ in den Rahmen des evangelischen Hauptgottesdienstes einfügen. Die beiden anderen, zu Herzogenbergs größten a cappella-Kompositionen gehörend, sind selbständige Musikstücke, aber ganz von evangelischem Empfinden durchtränkt. Das erstere, im Manuskript als „Dialog leidender und verklärter Seelen“ bezeichnet, ist ein ergreifender Wechselgesang, wie er im Schlußsatz der „Musikalischen Exsequien“ von Schütz und in der Motette „Unser Leben ist ein Schatten“ von J. M. Bach seine Vorgänger hat, durch Choralmelodie mit dem evangelischen Kultus verknüpft, tief eingetaucht in die Stimmung, die uns aus Herzogenbergs anderen Totenfest- und Begräbniskompositionen bekannt ist. Das zweite, ursprünglich zu einer häuslichen Feier (silberne Hochzeit von Prof. Wach) geschrieben, ist in seiner heiter-weihevollen Stimmung zur Verwendung bei Liturgischen Feiern (etwa Erntedankfest) ganz vorzüglich geeignet.

Neben alle diese Chorsätze treten nun aber größere Werke, mit denen sich Herzogenberg an der künstlerischen Gestaltung des evangelischen Kultus beteiligt hat. Zu deren richtiger Beurteilung muß ich einige persönliche Erinnerungen vorausschicken.

Bei meiner Bemühung um die Bestrebungen des deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins war mir von Jahr zu Jahr mehr ein brennendes Bedürfnis entgegengetreten. Es ist ein berechtigter Wunsch der Kirchenchöre, neben die Kompositionen, mit denen sie den evangelischen Hauptgottesdienst ausstatten, Aufführungen zu stellen, in denen sie selbständig auftreten — mehr, als das in den sogenannten liturgischen Andachten der Fall ist, in denen sie sich mit dem Pfarrer und der Gemeinde in die Darstellung des christlichen Glaubens zu teilen haben — mögen sie dieselben nun „musikalische Feier“ oder „Kirchenkonzert“ nennen. Was in dieser Beziehung geleistet wird, steht zum großen Teil auf einem bedauerlich tiefen Standpunkt ästhetischen Geschmacks und musikalischen Stilgefühls. Wenn man nicht vollends auf eine gewisse gedankliche Ordnung und Einheit der gebotenen Musikstücke verzichtete, so pflegte man sich zumeist in den ausgetretenen Geleisen eines „Gangs durch das Kirchenjahr“ zu bewegen, wobei denn Stücke, die gerade auf Lager waren, einem Festgedanken zugeordnet wurden nach dem Grundsatz „Reim dich, oder ich freß dich“. Größer aber noch als der Mangel an der nötigen gedanklichen Harmonie und Folge war der an musikalischer Zusammengehörigkeit der einzelnen Stücke. Das zeigt ein Blick in die Sammlungen von Chören zu kirchlichem Gebrauch. Das kritiklose Durcheinander von altitalienischer katholi-

[1]) R. Schwartz in der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. I S. 188.

scher Kirchenmusik mit schlechter Übersetzung des lateinischen Originals, einigen Produkten deutscher a cappella-Kunst aus dem 16. und 17. Jahrhundert, denen sich neuerdings auch Bach'sche Choräle anschließen mit minderwertiger Kapellmeister- und Schulmeister-Musik, findet in den Programmen der Konzerte unserer Chöre noch eine Steigerung. Dilettantismus schlimmster Sorte macht sich hier breit und diskreditiert die Chorbestrebungen vor jedem unbefangenen Kritiker. Dem wäre abzuhelfen durch Musterprogramme, wie solche letzthin wiederholt, z. B. von C. Schmidt herausgegeben sind, und durch größere Kompositionen geringerer Schwierigkeit, welche den Chorleitern etwas Einheitliches in die Hand geben, an dem sich die Kräfte des Chores mit Erfolg versuchen könnten. An solchen Werken, die mit leichter Ausführbarkeit einen künstlerischen Wert verbinden, der sie über die breite Masse des Mittelmäßigen hinaushebt, ist kein Überfluß.

Diese Sachlage war es, welche mich veranlaßte, mit Herzogenberg in Verhandlungen zu treten und die ihn zu anderen Aufgaben als den bisher charakterisierten führte. Von den Gelegenheiten, wo der Kirchenchor am ersten selbständig aufzutreten Anlaß findet, ist die Weihnachtszeit die wichtigste. Hier bieten sich ihm viele einzelne Stücke für Chor oder Sologesang, nicht aber viele Werke, die das Ganze des Festes in einer für diese Verhältnisse passenden und zugleich künstlerisch genügenden Weise zusammenfassen. Leute, die gewohnt sind, die Sache nur von einer Seite anzusehen, meinen freilich, Bachs Weihnachtsoratorium sei das ein und für alle Male unübertroffene Meisterwerk, und man könne unsern Chören nur raten, sich an dessen Einübung heranzumachen. Dabei übersehen sie einerseits, daß die technischen Schwierigkeiten, die es aufgibt, für die meisten Kirchenchöre unüberwindlich sind: die Chöre, die Soli, das Orchester stellen Aufgaben künstlerischer und pekuniärer Art, denen die Kirchenchöre durchweg nicht gewachsen sind. Dazu kommt, daß inhaltlich dieses Werk keineswegs allen den Anforderungen genügt, die man an eine kirchliche Weihnachtsmusik in unsrer Zeit stellt. Es versteht sich von selbst, daß damit kein Urteil über die Musik, sondern nur über den Text abgegeben wird. Die Dichtung, welche die Worte des Evangelisten umgibt, entspricht weder in ästhetischer noch religiöser Beziehung unsern modernen Bedürfnissen. Es genügt, dafür nur auf das erste Altsolo „Nun wird mein liebster Bräutigam — Bereite dich Zion mit zärtlichen Trieben“ hinzuweisen. Um der unvergleichlichen Musik willen lassen wir uns schließlich alle Texte gefallen. Aber es bleibt doch bestehen, daß dieser Gesichtspunkt bei den kirchlichen Feiern nicht maßgebend sein darf. Äußerungen, wie wir sie in unsern Gemeindegesangbüchern längst nicht mehr ertragen, werden in Bachs Werken ohne Murren hingenommen; um der Musik willen dispensiert man sich von aller Kritik: man nimmt eben die Worte nicht ernst. Das versteht man bei rein musikalisch Interessierten, man kann es aber denen, welche die Sache von religiös-kirchlicher Seite ansehen, nicht verdenken, daß sie sich damit nicht zufrieden geben. Dogmatik wie Ästhetik können in den Ansprüchen an ein kirchliches Kunstwerk, das für die Gemeinde der Gegenwart bestimmt ist, nicht ausgeschaltet werden. Somit beruht es nicht auf Überhebung, wenn man für die Praxis sich nach einem Ersatz für Bachs Weihnachtsoratorium umsieht, und es sind ganz andere Rücksichten als Werturteile über die Kunst von Bach und Händel gewesen, wenn man für die kirchliche Praxis

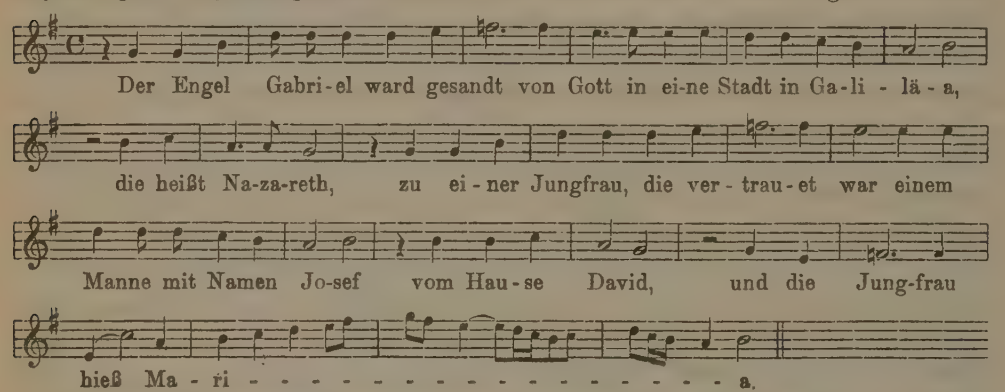
dem ersten Teil von Händels Messias trotz der mangelnden Choräle vor dem Weihnachtsoratorium von Bach den Vorzug gegeben hat.

Die hier flüchtig hingeworfenen Gedanken werden es begreiflich machen, daß ich in meinen Plänen für einen Ausbau der evangelischen Kirchenmusik mit der Bitte an Herzogenberg herantrat, ein zusammenhängendes Werk für die Weihnachtszeit zu schreiben. Ich dachte dabei an die einfachsten Mittel, vierstimmigen Chor mit Harmonium- bezw. Orgelbegleitung. Die Rezensenten, die seine „Geburt Christi" mit dem billigen Einwand abzutun meinten, sie litte eben doch gar keinen Vergleich mit dem reich ausgestatteten Bach'schen Gegenstück, haben keine Ahnung davon gehabt, wie sich Herzogenberg durch asketisch enge Grenzen, die ich ihm gesteckt hatte, beengt gefühlt hatte. Mit Rührung erinnere ich mich des Ringkampfes, den ich mit ihm durchgefochten habe, von der Überzeugung getragen, ein großer Künstler werde auch bei geringen Mitteln etwas Hervorragendes leisten können. Die Beschränkung auf die Begleitung der Orgel oder gar des Harmoniums, wenn man den Chor, wie ich es forderte, nicht im Rücken der Gemeinde auf der Orgelempore aufstellte, sondern in deren Angesicht beim Altar, wollte ihm zuerst gar nicht in den Sinn. Die Hinzuziehung von Streichinstrumenten erschien mir bei unsern ländlichen Kirchenchören gewagt. Herzogenberg erwiderte scherzend: „Ein paar Bierfiedeler wird man doch gewiß überall auftreiben können". Ich mußte mich geben, erlebte dann aber noch einen letzten Angriff auf meine asketischen Forderungen. Ahnungslos überfiel er mich mit der Frage: „Ein Oboe wirst du mir aber doch wohl noch gestatten?" Entrüstet entgegnete ich, ich sähe schon, daß er mir nach und nach das ganze moderne Orchester abschwindeln und damit meine wohl erwogenen Pläne zunichte machen werde. Er versicherte, nichts mehr erbitte er als dieses eine Blasinstrument, dessen Beschaffung doch gewiß nirgends besondere Schwierigkeit machen werde. Ich gab nach, ohne zu ahnen, in wie geistreicher Weise er diese Erweiterung seiner ursprünglichen Befugnisse verwenden wolle.

Bei der Herstellung des Textes der Weihnachtsmusik war für mich maßgebend, daß freie Dichtung ausgeschaltet werden müsse und außer dem Bibeltexte nur die Lieder heranzuziehen seien, die sich im Laufe der Zeit als charakteristische Äußerungen der Weihnachtsstimmung herausgebildet hatten. Das bot die Gewähr dafür, daß das Werk einen wirklichen künstlerischen Ersatz schaffen würde für die bunten Programme, die unsre Chöre zur Weihnachtszeit aufzustellen pflegten. Ich zerlegte den Stoff in drei Teile: der erste umfaßte die Adventsgedanken, der zweite die Geburtsgeschichte, der dritte die Anbetung des Christkindes. Im ersten traten an die Stelle des den Bibeltext vortragenden Evangelisten vier Propheten, welche die bekanntesten Weissagungsworte vortrugen, jedesmal abgeschlossen durch einen figurierten Choral des Chores, das Ganze durch Gemeindegesang, der auch das Werk einleitet. Der zweite bringt zuerst die Vorgeschichte der Geburt, Gabriels Botschaft an Maria, zweimal unterbrochen durch alte liebe Lieder und abgeschlossen durch das „Ehre sei Gott in der Höhe" und entsprechenden Gemeindegesang. Die Geschichte der Anbetung

endlich umfaßt vier Chorchoräle und schließt dann, dem Eingangsteil entsprechend mit Gesang von vier Evangelistenstimmen ab, worauf der Schlußchor und der Gesang der Gemeinde folgt.

Die Art, wie Herzogenberg diesen Stoff in etwa drei Wochen musikalisch bewältigt hat, legt ein glänzendes Zeugnis von der sicheren Meisterschaft ab, mit der er an solche Aufgaben herantrat. Den Evangelisten faßte er in einem wohl unbewußt an Scandelli und Schütz in ihren Osterhistorien sich anlehnenden Choralton mit seinem charakteristischen Aufstieg von g nach f, aus dessen ruhiger Gleichmäßigkeit an bedeutsamen Stellen, wie bei Nennung des Namens der Maria — ein liebenswürdiges Zeichen seiner katholischen Jugendempfindung! — empfindungsreiche Melismen und überraschende Ausweichungen aufblühen:



Die Worte der redenden Personen: Maria (Sopran), der Engel (Alt), heben sich durch größere Freiheit von den erzählenden Worten des Evangelisten ab. Von großer Mannigfaltigkeit sind die Choralbearbeitungen. Dreimal nach den Weissagungsworten des ersten Teils erklingt die Melodie des von Brahms sozusagen für den musikalischen Gebrauch wieder entdeckten katholischen Liedes aus dem 16. Jahrhundert „O Heiland, reiß die Himmel auf“ und werden jedesmal in charakteristischer Weise ausgeführt. Als Abschluß des vierten Verheißungswortes steht der von Herzogenberg früher in freier motettenartiger Weise komponierte Vers „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“ hier in einer Bearbeitung der im Baß liegenden Originalmelodie, mit reicher freier Begleitung, aus der sich am Anfang und am Schluß bedeutsam die Solovioline heraushebt. — Im zweiten Teile tritt das Lied „Jesus ist ein süßer Name“, eingeleitet durch den zweimal von den Frauen- und Männerstimmen unisono hingehauchten heiligen Namen in einfachem homophonen Satze auf, zwischen dessen einzelnen Zeilen die Geigen das Schlußwort in feierlichen Klängen weiter tragen. Majestätisch, mit Verteilung der Weise an die einzelnen Stimmen, schwingt sich die Melodie „Hosianna Davids Sohn“ empor zum Preise des ewigen Reiches des Messias. Die Perle der Choralbearbeitungen ist die durch den edlen Satz von Prätorius berühmt gewordene Weise „Es ist ein Ros entsprungen“. Sie kündigt sich bereits in der vorangehenden Erzählung des Evangelisten zweimal an durch zarte Zwischenspiele der Geigen, die sich dann zu mehrtaktigen Sätzen entwickeln, welche zwischen die einzelnen Zeilen der Melodie treten und sie wie schlanke Rosenranken miteinander verbinden. Ähnlich entfaltet sich die alte Wiegenmelodie „Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein“, die zu einem herzigen Duett zwischen Maria und Josef gestaltet ist, vom Violoncell begleitet, das vorher schon in einem selbständigen Vorspiel die Melodie geheimnisvoll in die heilige Nacht hineinklingen läßt. — Im dritten Teile endlich wird die alte Melodie des Quempas zunächst zu einer Hirtenmusik verwandt, wo nun als charakterisierendes Instrument die von Herzogenberg so dringend gewünschte Oboe eintritt und von da an bei den Gesängen der Hirten und Kinder in Tätigkeit bleibt. Die Hirtenmusik geht über in den auf dieselbe Melodie gesetzten dreistimmigen

Kinderchor „Kommt und laßt uns Christum ehren“, dessen Zeilen von reizenden Zwischenspielen der Oboe mit den Streichern nach Motiven des Liedes unterbrochen werden. Im Wechsel der Melodie in Sopran und Tenor, von neckischen Zwischenspielen unterbrochen und mit einem kleinen Scherz der Oboe abgeschlossen, fließt das durch Carl Riedel bekannt gewordene böhmische Lied „Kommet, ihr Hirten, ihr Männer und Fraun“ dahin. Ein Höhepunkt in der Bearbeitung der Choralmelodien bedeutet das alte „In dulci iubilo, Nun singet und seid froh“, wo Solostimmen und Chor mit einander abwechselnd den Eindruck einer geradezu ausgelassenen Freude hervorbringen; während das alte Hirtenlied „Als ich bei meinen Schafen wacht“, vom Vorsänger und Männerchor gesungen und von der Hirtenschalmei begleitet, einen wunderbar poetischen Ausklang der heiligen Nacht bildet. Zum Schluß endlich singt der einstimmige Kinderchor mit seiner Oboe die Melodie „Gelobet seist du, Jesu Christ“ in die Fluten des in zwei Chöre geteilten Gesanges „Also hat Gott die Welt geliebt“ hinein.

Nimmt man dazu, daß das Werk beginnt und schließt mit der Weihnachtsmelodie „Vom Himmel hoch“, die auch aus dem Orgelvor- bezw. Nachspiel erklingt; daß der erste Teil abschließt mit dem Adventsliede „Wie soll ich dich empfangen“, und daß in das „Ehre sei Gott in der Höhe“ am Ende des zweiten Teiles die Orgel brausend einfällt mit einer Einleitung zu dem Gemeindegesang „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, so darf man wohl sagen, daß dieses Weihnachtsoratorium in einzigartiger Weise die dem Volke lieb gewordene Fülle der Weihnachtslieder zusammengefaßt und in ebenso geistreich-künstlericher wie volkstümlicher Weise bearbeitet hat. Daraus erklärt sich auch die ungemeine Anziehungskraft, die dieses Werk gefunden und in hunderten von Aufführungen in ungeminderter Weise erwiesen hat Hier zeigt sich der Meister der Variation. Dahinter verschwinden fast die freien Chorkompositionen, die an einigen Stellen auftreten, die schlichten Klänge der Sehnsucht am Anfang und die Männerquartette der Propheten; die fröhliche Einleitung zur heiligen Nacht in Chor- und Sologesängen zu Arndts Worten „Erklinge Lied und werde Schall“; der geheimnisvolle dreistimmige Gesang der Engel über der Krippe und deren Jauchzen auf der Flur von Bethlehem, das Lied der Hirten beim Hinziehen zur Krippe; der Gesang des Benedictus der Evangelisten zum Schluß mit dem immer neu einsetzenden Halleluja des Chores, und endlich der Schlußchor „Also hat Gott die Welt geliebt“ mit seiner überquellenden dankbaren Freude. Alles in allem liegt ein Werk vor, das als eine wahrhafte Bereicherung der evangelischen Kirchenmusik gelten darf, zumal wenn man auf die Leistungsfähigkeit der Chöre sieht und die Auffassungsfähigkeit der Gemeinden, der solche musikalische Feiern die gottesdienstlichen Erlebnisse vertiefen sollen.

Die völlige Neuheit der Aufgabe, verglichen mit dem, was Bach in seinem Weihnachtsoratorium und auch Schütz in seiner neuentdeckten Historia der Geburt Christi gegeben, reizte Herzogenberg auf dem beschrittenen Wege weiter zu gehen, und so bat er um den Text zu einer Passionsmusik. Die Nachbarschaft der Bach'schen Passionen war hier noch viel bedenklicher als die des Weihnachtsoratoriums. In gewisser Beziehung kann ja neben Bachs Matthäuspassion nichts anderes aufkommen. Die rein musikalische Größe derselben ist so einzigartig, daß jeder Gedanke, sie erreichen oder gar übertreffen zu wollen, von vornherein ausgeschlossen ist, und keinem hätte ein solcher ferner gelegen

als Herzogenberg, der, wie ein Blick in die Entwickelung seiner Werke zeigt, unter den stärksten Einfluß der Bach'schen Kunst gekommen war. Hatte er nun doch den lebhaften Wunsch, eine Passion zu schreiben, so geschah das aus der bei der „Geburt Christi“ geweckten Erkenntnis, daß in der evangelischen Gemeinde der Gegenwart Bedürfnisse vorhanden sind, die durch die Bach'schen Passionen nicht befriedigt werden können. Das gilt zunächst schon von ihrer Einführung in das gottesdienstliche Leben. Die Zeiten haben sich eben geändert, seitdem es kirchliche Vorschrift war, daß an vier Tagen der Charwoche eine der Passionen gesungen wurde, und seitdem der Umfang je einer derselben weit hinaus wuchs über den Raum der gesungenen evangelischen Geschichte. Die liturgische Forderung, der Gemeinde die Passionsgeschichte mitzuteilen, wird heutzutage wohl erfüllt durch Verlesung je eines Evangeliums oder einer Evangelienharmonie in den Passionsgottesdiensten. Für Passionsmusiken wie die Bachs ist der gottesdienstliche Rahmen zu enge geworden, und die Verteilung derselben auf verschiedene Tage, etwa den Gründonnerstag und Charfreitag, würde bei den beiden Kapiteln 18 und 19 der johanneischen Geschichte vom Leiden und Sterben Jesu die gottesdienstlichen Feiern durchkreuzen, statt sie zu vertiefen. Gerade diese Beobachtung war es, die mich veranlaßte, die bei den musikalischen Passionen nicht verwendeten Kapitel 13 bis 17 des Johannesevangeliums mit heranzuziehen und so einen Text herzustellen, der eine Verteilung auf die Feiern des Gründonnerstags und Charfreitags zuließ. Damit waren für die musikalische Passion neue, in ihrem Wert bisher nicht ausgenutzte Situationen gewonnen.

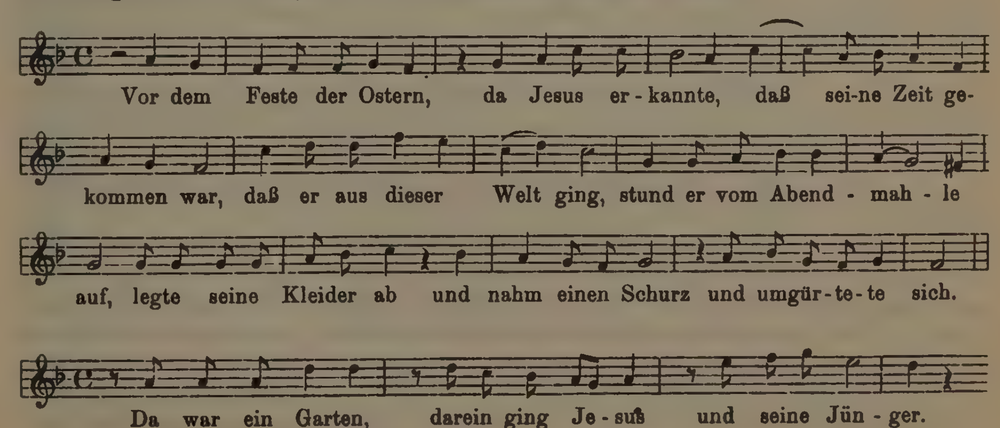
Aber noch in anderer Beziehung erheischten die Bedürfnisse der kirchlichen Gegenwart eine Ergänzung dessen, was die Bach'sche Passion bietet. Hier ist einerseits infolge des Anschlusses an den Matthäustext als normative Darstellung der Passion, anderseits an die kirchliche Dogmatik zu Bachs Zeit eine Auffassung des Leidens Jesu gegeben, welche die Höhe desselben und seine Bedeutung als Sühnmittel für die Sünden der Menschheit in den Vordergrund rückt. Dahinter tritt dessen Bedeutung als Tat Jesu, durch die sich sein Lebenswerk vollendet, zurück, und damit ein Mittel, durch das die Passionsbetrachtung wesentlich männlicher wird und aus dem Gebiete des gefühlvollen Mitempfindens der Qualen Jesu in das froher Dankbarkeit für die dargebotene Quelle der Kraft emporgehoben wird. Der Ausdruck hierfür wird vornehmlich in der Darstellung der Leidensgeschichte bei Johannes gegeben, in der sich derjenige Jesu zeigt, dessen Leiden und Sterben die Tat des mit Gott Einigen ist, der im Unterliegen siegt, dessen letztes Wort ein Triumphruf ist: „Es ist vollbracht“. Diese Seite der Passion Jesu, wie sie in der evangelischen Predigt der Gegenwart keineswegs fehlt, zur Darstellung zu bringen, war Herzogenbergs dringendes Anliegen. Er hat sich hierüber, wie über alles, was ihn bei Abfassung seiner Passion bewegte, selbst ausgesprochen in einer sehr bedeutungsvollen Selbstanzeige seines Werkes.*) Er läßt sich hier in einer so klaren, begrifflich

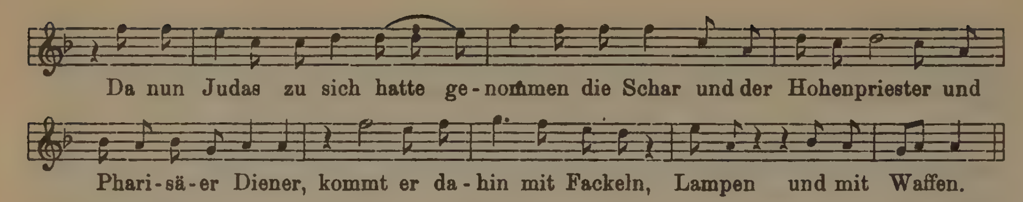
*) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst I, Seite 270.

scharfen Weise über das Wesen des auf dem Boden der evangelischen Kirche entstandenen Kirchenoratoriums aus, daß ich es als Zeugnis seiner tiefgründigen Erkenntnis von dem Wesen der evangelischen Kirchenmusik hier mitteilen muß:

„Das Kirchenoratorium, wie es sich wohl als Frucht des in jüngster Zeit neu erblühenden kirchlich-liturgischen Lebens herausgebildet hat, ist in der Kunstgeschichte eine neue Erscheinung, deren Wesen in weiteren Kreisen noch nicht so klar erkannt sein dürfte, daß eine kurze Erörterung über dasselbe hier nicht am Platze wäre. In einem Hauptpunkt unterscheidet es sich von allen seinen Vorläufern, ja überhaupt von jeder anderen musikalischen Vorführung. Zerfällt ein gefüllter Konzertsaal gewissermaßen in zwei Lager, die Ausführenden und die Aufnehmenden, so ist hier diese Trennung und die auf ihr beruhende Gegenwirkung nur eine äußerliche und scheinbare. Denn die zu einer musikalischen Andachtsstunde — nicht mit einem Kirchenkonzert zu verwechseln! — in der Kirche versammelte Gemeinde verbindet in sich beide Lager zu einer Einheit, ganz wie es im Gemeindegesang nicht eine singende und eine dem Gesang zuhörende Gruppe gibt. Auch der Gesang einzelner oder zu einem Chor vereinigter Sänger strömt hier aus dem Empfindungsbedürfnis der Gemeinde hervor. Diese sich scheinbar in Gegenwirkung zur Gemeinde stellenden Solisten und Chorsänger gehören zu ihr, ganz wie der Prediger und Liturg. Wahrlich, eine echt evangelische Blüte; keine andere Konfession könnte sie gezeitigt haben! — Der Komponist — ein Diener der Gemeinde wie der Organist — tritt in den Hintergrund, von wo aus er unbemerkt die Leitung der Andachtsstunde übernimmt; der Ton des Werkes wird durch die Forderung bestimmt, daß in keinem Augenblicke eine Betrachtung eingefügt, eine Empfindungssaite angeschlagen werde, die sich nicht in der Seele der Gemeinde unmittelbar und wie von selbst emporheben würde. Gleichsam als äußeres Symbol für dieses Verhältnis wird in so gearteten Kirchenstücken oratorischen oder auch nur beschaulichen Charakters von meinen Mitgenossen und mir an wichtigen Punkten des Werkes der Gemeinde selbst die Zunge gelöst; sie tritt dann mit passenden Choralstrophen in den Rahmen desselben ein".

Von dem Bestreben erfüllt, die Passionsgeschichte dem Empfinden der Gemeinde ganz nahe zu bringen, ist H. zu einem Mittel geführt worden, das einzigartig dasteht und geradezu genial genannt zu werden verdient: er läßt die Rezitative des Evangelisten auf die melodischen Motive von zwei charakteristischen Kirchenliedern singen, die der Gründonnerstag-Passion auf die Abendmahlsmelodie „Schmücke dich, o liebe Seele", die der Charfreitags-Passion auf die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden". Wie einfach und ergreifend das ausgeführt ist, mögen die beigegebenen Beispiele zeigen.





Herzogenberg äußert sich zu dieser Eigentümlichkeit seiner Komposition überaus treffend so: „Da hierdurch die Gemeinde bei den sonst aus dem Rahmen religiöser Lyrik fallenden epischen Teilen mit ihrem intimsten eigenen Gefühlsausdruck halbbewußt beteiligt ist, gleichsam mitwirkt, kommt sie aus der Gebetstimmung nicht einen Augenblick heraus. Der Evangelist in meinem Werke ist nun ebenso weit davon entfernt, nur ein unbeteiligter Lektor zu sein — wie er es in den alten Mysterien bis in die Zeit von H. Schütz war — als andererseits durch überempfindsamen Vortrag der Erzählung dem lyrischen Erguß der darauf folgenden Einzel- und Chorgesänge das Beste oft schon vorwegzunehmen — wie dies in den Bachschen Passionen meiner Ansicht nach an vielen Stellen unleugbar geschieht. Gelegentliche Umgestaltungen, die hierbei an der Choralmelodie vorgenommen werden, sind nicht anders aufzufassen als etwa eine harmonisch eindringlichere Begleitung des Gemeindegesangs; der Grundgedanke des Chorales bleibt in beiden Fällen unangefochten.“

Diese Durchleuchtung der Passionsgeschichte mit jenen beiden Choralmelodien ist Herzogenberg herrlich gelungen — meinem Geschmack nach in der Gründonnerstag-Passion am besten; hier sind dadurch einige Effekte von hinreißender Innigkeit erzielt worden. Es erscheint mir das nicht verwunderlich: die weiche, rührende Weise „Schmücke dich, o liebe Seele“ schmiegt sich der Erzählung vom letzten Abend Jesu viel enger an als der Klang von „O Haupt voll Blut und Wunden“ der bunten, unruhigen Geschichte der Ereignisse von Jesu Gefangennahme bis zu seinem Tode.

Aus der Rede des Evangelisten heben sich durch stereotype Ausdrucksweise die Worte der Einzelpersonen hervor, ohne in unruhige Dramatik zu geraten.

Die beiden Teile der Passion sind überaus verschieden voneinander: der erste ist von hoher lyrischer Feierlichkeit, der zweite von kräftiger und doch maßvoll dramatischer Lebendigkeit. Sehr eigenartig wird der erste eingeleitet durch einen einstimmigen Chor auf die Worte „Lasset uns aufsehn auf Jesum, den Anfänger und Vollender des Glaubens, welcher erduldet das Kreuz und achtete der Schande nicht. Solches ist geschrieben, daß ihr glaubet, Jesus sei der Christ, der Sohn Gottes, und daß ihr durch den Glauben das Leben habet in seinem Namen.“ Seine einfachen, kraftvollen Klänge, wo die sich wiederholende harmonische Wendung von dem C-dur- auf den G-moll-Dreiklang die Bedeutung einer im zweiten Teil oft wiederkehrenden Leitharmonie hat, sind charakteristisch für die Art des ganzen Werkes mit seinem Abgewandtsein von der Stimmung weicher, mitleidender Trauer. Das findet auch in dem ersten, von einem kurzen, stimmungsvollen Vorspiele eingeleiteten Gesang der Gemeinde „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ seinen Ausdruck. Die folgende Geschichte zerfällt in drei charakteristisch voneinander geschiedene Teile: Die Fußwaschung, das Abendmahl und das Hohepriesterliche Gebet. Der erste stellt die Handlung Jesu zunächst unter den Gesichtspunkt der bis zum Ende bewährten Liebe gegen die Seinen; in einem kurzen Chor voll überschwänglicher Innigkeit „Siehe, wie Jesus hatte geliebt die Seinen“ wird das zum Ausdruck gebracht; dann wendet sich die Erzählung zu der Deutung der Fußwaschung, wonach sie ein Sinnbild sittlicher Reinigung durch Jesus ist, und damit tritt die dunkle Gestalt des Judas ein, an welchen der Meister vergeblich seine Arbeit ge-

wandt hat. Der beunruhigenden Ankündigung des Verrats folgt der Chor der erschütterten Jünger, die sich in eigenem Schuldbewußtsein an die Brust schlagen: „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“; durch Vermittlung des Lieblingsjüngers folgt, der großen Jüngerschar nicht erkennbar, die Enthüllung des Verräters, der dann von Jesus hinausgewiesen wird. Nach dem ergreifenden Worte des Evangelisten „Und es war Nacht“ ist nun der Moment eingetreten, wo die teilnehmende Gemeinde zum Ausdruck der Erkenntnis ihrer eigenen Sünde, zu Reue und Buße kommt. Es geschieht das in Worten der Bußpsalmen 130 und 51. Herzogenberg bemerkt dazu: „Die Aufgabe war keine leichte, diesen Stoff, den nur ein großes, selbständiges Werk erschöpfen könnte, auf den knappen Raum einer Zwischennummer zusammenzupressen, ohne die herrliche Dichtung um ihre Wirkung zu bringen. Ich glaubte sie durch starke, aber kurz gefaßte Thematik, nahe aneinander gerückte Kontraste, vor allem durch möglichst symmetrischen und durchsichtigen Bau lösen zu sollen.“ Der ganze erste Teil entspricht insofern der Gründonnerstagstimmung der Gemeinde, als der Feier des Abendmahls der Akt der Beichte vorauszugehen pflegt. Dementsprechend wird bei gottesdienstlicher Verwendung der Passion an dieser Stelle eine Rede des Pfarrers oder der liturgische Beichtakt gelegt. So teilt mir Professor Bernh. Friedr. Richter-Leipzig mit, der das Werk fast jährlich aufzuführen pflegt: „Die Aufführungen sind stets streng gottesdienstlich mit Ansprache (nach dem Chor „Aus der Tiefe“) und Abendmahl hinterher. Eine stimmungsvollere Vorbereitung auf das Abendmahl als durch dieses herrliche Werk läßt sich gar nicht denken.“

Der zweite Teil beginnt mit dem Gesang des Abendmahlsliedes „Schmücke dich, o liebe Seele ...., Jesu, wahres Brot des Lebens“ durch die Gemeinde oder den Chor. Ein genialer Einfall war es, diesen Gesang einleiten, unterbrechen und abschließen zu lassen durch Instrumentalsätze, in denen die Streichinstrumente zu der Orgel oder dem Harmonium hinzutreten und die erste Zeile imitatorisch verarbeiten. Es ist das so geschehen, daß bei dem Vorspiele nur die Violoncelle tätig sind, bei dem Zwischenspiel auch die Bratschen, bis dann beim Nachspiel der ganze Chor der Streicher eintritt. Es wird dadurch eine Steigerung von unbeschreiblicher Inbrunst erreicht, bis man mit leisem Beben in das Allerheiligste des christlichen Gottesdienstes, das Abendmahl, eingeführt wird. Das Abendmahl selbst steigert sich, sofern nach den Einsetzungsworten, die in der Form eines Arioso, mit überaus eindrucksvollen Melismen durchsetzt, nur zu Harmoniumbegleitung vorgetragen werden, die Streicher die Worte Jesu aus dem Johannesevangelium einleiten und begleiten, in denen ohne symbolische Umhüllung der Sinn der Feier zum Ausdruck kommt „Bleibet in mir und ich in euch“. In starkem Kontrast zu diesem Stücke voll überquellenden, subjektiven Empfindens tritt nun der Gesang der monumentalen Dankgebete aus der Lehre der zwölf Apostel. Ihren „männlichen, freien und kräftigen Geist der früh-christlichen Kirche“ hat Herzogenberg dadurch ausgedrückt, daß er die Worte dem Männerchor für einstimmig rezitierenden, unbegleiteten Gesang überwies, wie er sich in der katholischen Kirche bis heute erhalten hat, ohne aber den musikalischen Motiven des gregorianischen Gesanges sich anzuschließen. Im dritten und vierten dieser Sätze tritt mit starker Wirkung zu Worten von besonderer Innigkeit der Empfindung („Uns aber hast du gegeben geistliche Speise und Trank . . . Und führe sie zusammen von den vier Winden in das Reich, das du ihr gegeben hast“) vierstimmiger Satz ein; am Schluß aber von jedem dieser vier Gebete wird die stereotype Schlußwendung „Dir sei Ehre in Ewigkeit“ vom ganzen Chor mit vollem Orchester abgeschlossen, und das Ganze endet mit einem fugierten Amen.

Der dritte Teil, das Hohepriesterliche Gebet, wird von kurzen Worten des Evangelisten eingeleitet, in denen sich mit besonderer Schönheit die Melodie des zugrunde liegenden Chorales mit der Erzählung vermählt. Die Gebetsworte selbst hat H. bei erhöhten Momenten der Empfindung auf die alte Vaterunser-Intonation gegründet, wie sie nicht nur in der katholischen, sondern auch in der lutherischen Kirche gebräuchlich ist. Wenn der vortragende Sänger diese Stellen mit Bewußtsein singt, so ist ihre Wirkung überaus tief. Die Gebets-

worte, die übrigens nur eine Auswahl aus dem 17. Kapitel des Johannes bringen, werden am Schlusse jedes der drei Abschnitte durch Psalmworte unterbrochen. Diese hat H. zu einer Einheit dadurch zusammengefaßt, daß er die Melodie der das Ganze abschließenden Choralzeilen „Liebe, dir ergeb ich mich, dein zu bleiben ewiglich“ als basso ostinato den Chorsätzen zugrunde legte, der dann in dem Schlußsatz in ganzer Innigkeit hervortritt. Die hier ausgesprochene Stimmung führt die Gemeinde weiter in dem Schlußverse „Mein Lebentage will ich dich aus meinem Sinn nicht lassen“, eingeleitet durch ein kurzes Orgelvorspiel mit dem Anfangsmotiv der Melodie „Ein Lämmlein geht“.

So zeigt dieser erste Teil der Passion eine überaus geschlossene Form und feierliche Ruhe, in der sich altkirchliches und neuzeitliches Empfinden zu vollkommener Harmonie verbinden. Seiner feierlichen Ruhe tritt der zweite mit einer durch den Text bedingten Bewegtheit gegenüber. Die Aufgabe, dem Ganzen die gottesdienstliche Stimmung zu wahren, war hier eine viel schwerere. Es ist das erstrebt durch die bereits erwähnte Verwendung der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ zur Gestaltung des Gesanges des Evangelisten, sodann durch die in typischer Form auftretenden Gesänge der Einzelpersonen, bei denen dadurch der dramatische Ausdruck wie bei der Ballade dem epischen Gebiet angenähert wird, endlich durch die leidenschaftlichen Volkschöre, bei denen sich schon in der Szene der Gefangennahme ein Kunstmittel anzeigt, das in der Folge stets verwendet wird, wo es gilt, auch die Chöre der Juden von dem Übrigen loszulösen und herauszuheben, nämlich das Anwenden von Grundakkorden, die gegen das Vorhergehende stark kontrastieren: es ist, als ob ein Riß durchs Bild ginge, so oft die feindlichen Mächte einsetzen mit ihrem aus Kreischen und Heulen zusammengesetzten Motive. Endlich wird die kirchliche Stimmung stark hervorgehoben durch dreimalige Verwendung figurierter Choräle. Nach den Worten Jesu „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat“ setzt eine Bearbeitung des Chorales „Was Gott tut, das ist wohlgetan, muß ich den Kelch gleich schmecken“ ein, bei denen die Streichinstrumente den ganzen Satz mit den ersten Melodieschritten in ihrer Verkleinerung zu Achtelnoten durchziehen; die drei oberen Stimmen bringen dazu die Motive der einzelnen Zeilen in Viertel-, der Baß den Cantus firmus der Melodie in Halben-Noten. Das Ganze atmet die Stimmung stiller, getroster Ergebung in den Willen Gottes. Nach der Ankündigung des Evangelisten, daß Pilatus Jesum überantwortet habe, daß er gekreuzigt würde, setzt eine große Bearbeitung der Melodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ ein, unter Verwendung der schmerzerfüllten Tonreihe, auf die der Evangelist vorher sein „gekreuziget“ gesungen. Herzogenberg bemerkt dazu, der zugrunde gelegte Text „O große Lieb, o Lieb ohne alle Maßen“ atme eine so leidenschaftliche Beteiligung der christlichen Gemeinde an den Schreckensbildern der Kreuzigung, daß sich der musikalische Ausdruck fast bis zur dramatischen Höhe steigern durfte. Nach den Worten Jesu an Maria und Johannes, die ein Zeugnis sorgender Liebe des Sterbenden für seine Hinterbliebenen sind, gibt eine Strophe des Liedes „O du Liebe meiner Liebe“ Anlaß zu einer Komposition von inniger Zartheit: während der Alt im Chor die Melodie singt, umspielen die Bratschen mit der Verkürzung des Themas einen freien Satz von vier Solostimmen. Neben diesen drei Sätzen kommt der Choral noch dreimal zur Verwendung, als Gesang der Gemeinde zu Anfang, auf dem Höhepunkt der Handlung und am Schluß.

Das führt mich zu den betreffenden Stücken, in denen frei gewählte Bibelworte den Grund zu der Komposition bilden. Der Eingangschor „Stehet auf und lasset uns mit Jesu gehen“ bildet einen starken Gegensatz zu dem knappen Motto, das über dem ersten Teile steht. Die fugierte Form wurde aus poetischen Gründen gewählt, um den allmählichen Aufbruch der Gemeinde zu schildern: immer neue Scharen strömen herbei zu der Charfreitagsfeier, die in einem homophonen Seitenthema als Beweis der höchsten Liebe des Sohnes zum Vater geschildert wird. In der Mitte des Stückes tritt mit den Worten „Es kommt der Fürst dieser Welt und hat nichts an ihm“ in herbem Gegensatz zu der milden Stimmung des breit dahinflutenden Eingangs der Hinweis auf den fürchterlichen Kampf, in dem Jesus nicht er-

liegen wird, worauf das erste Stück wiederkehrt: das Ganze gleicht einem breit ausgeführten Sonatensatz und wird abgeschlossen durch einen entsprechenden Choral „Mir nach spricht Christus, unser Held . . . So laßt uns denn dem lieben Herrn mit unserm Kreuz nachgehen“: Töne, wie man sie sonst im Eingang einer Passionsmusik nicht zu hören gewohnt war, denen es aber entspricht, daß nach Herzogenbergs Worten die Gemeinde im Besitze der Heilswahrheit die Kraft und den Mut findet, die Trauer um das Leiden Christi mit Akzenten des Dankes, der innigen, freudigen Gottesliebe, ja des Triumphes zu durchsetzen. Das zeigt sich sofort bei dem ersten betrachtenden Chor nach der Gefangennahme, bei der die Häscher zuerst vor Jesu Frage „Wen suchet ihr?“ bestürzt zu Boden fallen und er die Hand schützend über die Jünger hält. Leise und ruhige Harmonien — „Der Herr ist mein Licht und mein Heil“ — umschließen ein kurzes und rauhes Fugento — „Darum so die Bösen an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, so sollen sie anlaufen und fallen“. Die Betrachtung, die sich an die Geschichte von der Synedriumsitzung und der Mißhandlung Jesu durch den Diener des Hohenpriesters schließt „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“ ist nicht dem Chor, sondern einer Altstimme übertragen. Es ist zu vermuten, daß dieses Stück mit seinen gequälten, ausnahmsweise nur vom Streichorchester gespielten Harmonien die Hörer rätselhaft anmuten wird; auch ich habe es mir von H. deuten lassen müssen auf „das schmerzliche Bild des geschlagenen göttlichen Antlitzes“, in das die Gemeinde schaut, wenn ihr die herbe Forderung eingeprägt wird, dem Vorbilde dessen nachzufolgen, der sich nicht selbst gerächt hat. — Die Eigenart dieser Passion tritt wohl am stärksten hervor hinter der Pilatusfrage „Was ist Wahrheit?“. Hier vereinigen sich Soloquartett und Chor zu einer großen Wirkung, mit der die erste Hälfte des Werkes abschließt. Das bei der Frage und deren instrumentalem Nachspiel eintretende Motiv wird mit den Worten „Herr, wohin sollen wir gehen?“ erfaßt. In immer dichterer Verstrickung kanonischer Imitationen werfen sich die Stimmen das Thema zu; die Stimmung wächst bis zu leidenschaftlicher Höhe an, um sofort zu verzweifelter Ratlosigkeit zusammenzusinken. Da ertönt, zuerst von einer Stimme vorgetragen, dann vom Chor aufgenommen, die erlösende Antwort „Du hast Worte des ewigen Lebens“ und es entwickelt sich ein Wechselgesang zwischen Solo- und Chorstimmen, der mit den Worten „und die Wahrheit wird ihn frei machen“ zu einem hinreißend jubelnden Schluß führt, durch den der Hörer scheinbar in eine Region emporgeführt wird, in der die quälenden Niederungen des Leidens dem Blicke völlig entschwinden. Die Gemeinde schließt ab mit dem Choral „Ach bleib mit deinem Worte . . . Ach bleib mit deinem Glanze“, der sich ebenso wenig wie der am Eingang unter Bachs Passionschorälen befindet. Im zweiten Teile kommt der fundamentale Unterschied zwischen den beiden Werken am deutlichsten zum Ausdruck in dem Chor, der sich an den Bericht vom Tode Jesu anschließt: „Weine nicht; siehe, es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Geschlechte Juda“. Dazu mag Herzogenberg selbst das Wort ergreifen: „Ich habe es seit meiner frühesten Bekanntschaft mit Bachs Matthäuspassion immer als nicht hingehörend empfunden, daß die Gemeinde nach dem Tode Jesu sich in Einzelindividuen auflöst und jeder für sich an seinen eigenen physischen Tod denkt, statt seine Gedanken auf die Überwindung des Todes der Menschheit durch Jesu Opfertod zu richten. Bei Professor Spitta fand ich zu meiner Genugtuung denselben Gedanken, und so wagten wir etwas, das in dieser Konsequenz ohne Vorgang ist. Die Zeit wird entscheiden, ob wir damit einen Mißgriff getan haben; anfängliches Befremden allein könnte uns nicht davon überzeugen. Diese Nummer hat folgenden Gang: Auf einem einzelnen fremden Tone, der anfangs noch gar keine Tonart zu erkennen gibt, klopft die Bratsche in unregelmäßigen Pulsschlägen, wie ein Herz, das im Schmerz still zu stehen droht. Die einzelnen Stimmen des Chores rufen sich — aber tränenüberströmt — die Mahnung zu „Weine nicht“, und raffen sich bei den Worten „Siehe, es hat überwunden der Löwe“ in kurzer Steigerung zweimal zur höchsten Kraft empor; dann sinkt der Chor in die Tiefe: „Weine, weine nicht“. Und nun nach kurzer Pause ertönt in glänzenden, aber feierlichen Akkorden die Siegeshymne „Das Lamm, das erwürget ist“. Die folgende Amen-Fuge ist von diesen Tönen durchzogen und steigert sich in der Koda bis zu höchster Wucht und Breite. Unmittelbar daran — um den Überschuß der Helligkeit gegen

den Schluß hin wieder abzudämpfen — schließt der Chor, in leisen Harmonien, die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" mit dem Vers „Du hast mich ja erlöset", durchsetzt mit Betrachtungen der Solostimmen über den Text: „Daran haben wir erkannt die Liebe, daß er sein Leben für uns gelassen hat, auf daß wir in ihm Frieden haben. In der Welt habt ihr nun Angst; aber seid getrost, er hat die Welt überwunden". Die letzten Worte des Soloquartetts verbinden sich in ergreifender Weise mit dem Ausklang des Chorales: „Weil ich auf dich darf bauen, bin ich ein selig Kind". Es ist das die Summa des ganzen Werkes, das mit dem Choral der Gemeinde „Hilf, daß ich ja nicht wanke" nach derselben Melodie abschließt, die von dem (in zwei Formen gegebenen) Nachspiel der Orgel übernommen ist, so daß bei aller Verschiedenheit von der traditionellen Passionsstimmung der typische Passionsklang das ganze Werk durchzieht. Man sollte denken, daß die Erfahrungen der Kriegszeit mit ihrem Heldenmut und den unsagbaren Opfern das Verständnis für diese Darstellung der Passion dem Geschlechte der Gegenwart geöffnet hätte.

Kaum hatte H. seine Passionen vollendet, so drängte er wieder zu verwandten Aufgaben; er schrieb: „Mir will keine andere Arbeit mehr munden". Ihm lag besonders ein Osteroratorium am Herzen. Ich muß es mir schuld geben, daß er sich diesen Wunsch nicht erfüllen konnte. Mir stand zur Abfassung eines Textes die rein praktische Erwägung im Wege, daß nach den Anforderungen, welche an die Kirchenchöre in der Passionszeit gestellt werden, für Ostern nicht viel Zeit und Kraft übrig bleibe. Daß rein musikalisch der Osterstoff Herzogenberg sehr reizte, ist begreiflich; aber ich glaube noch immer, daß, was er uns hier würde geschenkt haben, mehr als seine anderen Werke unbenutzt geblieben wäre. — Andere Gründe waren es, die mich hinderten, seinen Wunsch nach dem Text eines Reformations- bezw. Lutheroratoriums zu erfüllen. Es war ihm schmerzlich, daß eine so grundprotestantische Natur wie Brahms sich dieses Stoffes nicht bemächtigt hatte. Aber daß nun gerade er, der Katholik, denselben angreifen sollte, wollte mir nicht in den Sinn. Ich glaube zwar, daß seine Vertiefung in evangelisches Wesen ihn fähig gemacht haben würde, hier die richtigen Töne zu finden. Aber ich vermutete, daß er als Glied einer streng katholischen Familie sich dieser durch eine solche Komposition würde unlieb gemacht haben. Daß ich mich darin nicht getäuscht, ersah ich daraus, daß ich nach seinem Tode wegen einer absolut maßvollen Äußerung über seine Stellung zur evangelischen Kirche von einem Gliede der Familie einen scharfen Angriff erfuhr, den ich leicht dadurch parieren konnte, daß ich mitteilte, nur mir habe man es zu verdanken, daß H. nicht durch ein Werk Luther den Erzketzer verherrlicht habe. So bedaure ich meine damalige Ungeneigtheit nicht.

Ich konnte ihm einen Stoff vorlegen, bei dem die konfessionellen Fragen gar nicht in Betracht kamen, so eng er sich auch mit dem evangelischen Kultus verbinden ließ. Es verlangte ihn danach, ein Werk zu schaffen, bei dem die Grenzen, die sich aus praktischen Rücksichten seine Kunst hatte ziehen lassen müssen, einmal fielen, und er in Anwendung aller Mittel eine Ausdrucksmöglichkeit fand für das, was ihn bewegte. Das führte ihn zu seinem größten Werke, der „Erntefeier", von der er einmal meinte, wenn alle seine übrigen Schöpfungen vergessen sein würden, würde diese seinen Namen erhalten.

Ursprünglich schwebte mir bei Herstellung des Textes nur eine liturgische Feier des Erntefestes vor, deren Grenzen über die seiner anderen Kirchenoratorien nicht hinausgingen. Aber bei längerer Beschäftigung mit dem Stoffe ergab sich mir, daß ihm eine das ganze Leben umspannende Bedeutung gegeben werden könne: Lebensfreude und Arbeit, Not und Sorge des Lebens, überwunden durch den Blick auf die in Christus gebotenen idealen Güter, der Ertrag des Lebens an dessen Ende und der Blick in die zukünftige Vollendung, „da man sich freut wie in der Ernte". Damit ist gegeben, daß dieser große Stoff dem Gottesdienst gegenüber eine selbständigere Stellung einnehmen mußte. Er wird mit ihm verbunden durch eine liturgische Einleitung, welche sich als Ausklang der kirchlichen Erntefeier darstellt und durch eine Reihe von Chorälen, die an den Schlußpunkten der drei Teile des Werkes von der Gemeinde gesungen werden, an bedeutsamen Punkten des Werkes selbst vom Chor.

Mit Begeisterung ging Herzogenberg an die musikalische Darstellung. Jene liturgische Einleitung ist gegenüber dem Folgenden von fast zu großer Wucht und Glanz: ein prächtiges Vorspiel vom ganzen Orchester über Motive der Melodie „Nun danket alle Gott" leitet das Ganze ein. Der Liturg fordert auf zum Dank gegen Gott, den Geber der Ernte, es geschieht das entsprechend den Gesängen des Evangelisten in der Passion mit Zugrundelegung obiger Melodie. Ein breiter, überaus glänzender, dreiteiliger Chor leistet der Aufforderung Folge, und die Gemeinde schließt sich dem an mit der ersten Strophe des Liedes, der Liturg aber, wieder mit Anwendung derselben Motive und zu einer bewegten Begleitung entläßt die Gemeinde auf den weiten Schauplatz des Lebens. Das Ganze hat das Gewicht einer vollständigen Kantate, und es scheint fast, als ob in der Freude der kompositorischen Ausgestaltung des Stoffes Herzogenberg sein so scharfes Gefühl für die Architektonik des Ganzen verlassen und er dem Hörer mit dieser mächtigen Ouvertüre einen geistigen Kraftaufwand zugemutet hätte, dem dieser angesichts der folgenden Anforderungen nicht gewachsen ist. Man mag bei Aufführungen erwägen, ob man nicht das letzte Arioso des Liturgen und den riesigen Eingangschor für selbständige Aufführungen beiseite lassen und die gottesdienstliche Einleitung auf das Vorspiel, die Aufforderung des Liturgen zum Dank und den Gesang der Gemeinde „Nun danket alle Gott" beschränken könnte.

Die Zuhörer wären dann völlig frisch für den folgenden Chor, in dem die Jünglinge und Jungfrauen, nur Sopran- und Altstimmen mit bacchantischem Jubel das Genießen des Lebens preisen. In wirksamem Gegensatz dazu treten ein Alter und eine Alte auf, um mit ihren tiefen Stimmen (Alt und Baß) zur Arbeit und Nüchternheit zu mahnen. Das gute Wort findet einen guten Ort, und die Jugend erbittet und empfängt in anmutiger Wechselrede „heilsame Sitten und Erkenntnis". In einem breiten, sechsstimmig (geteilte Soprane und Tenöre) eingeleiteten und abgeschlossenen Chore „Wohl dem, der den Herren fürchtet" werden die gegebenen Ermahnungen aufgenommen und vertieft; ein Orgelvorspiel mit der Melodie im Pedal leitet zum Schlußchoral der Gemeinde über „O Gott, du frommer Gott . . . Gib, daß ich tu mit Fleiß", der in zwei verschiedenen Melodien gegeben und demgemäß auch in doppelter Form eingeleitet wird.

Dem harmlosen Grundcharakter dieses Teiles tritt der zweite schroff gegenüber. Erschütternd klagen die in der Hitze des Lebens stehenden Männer und Weiber ihre Not und schreien in fürchterlicher Steigerung der Empfindung um Hilfe. Der Eindruck davon wird noch verstärkt durch das Auftreten eines Reichen (Baß), der in behaglicher Breite sich seines sicheren Besitzes rühmt. Eine zur Mildtätigkeit ermahnende Stimme (Sopran) „Brich dem Hungrigen dein Brot" wird von ihm mit kalter Hartherzigkeit zurückgewiesen, und nun bricht mit elementarer Gewalt der Sturm der revolutionären Leidenschaft los „Wohlan, ihr Reichen, weinet und heulet über euer Elend, das kommen wird". — Christus tritt auf. In einem herzandringenden Arioso mit Begleitung der Solo-Violine klopft er an die Türe der Hartherzigen und enthüllt ihnen ihre geistige Armut. Dann wendet er sich mit dem Ausdruck überquellender Liebe an die Mühseligen und Beladenen und ruft sie zu sich. In seine Worte singt der Chor nach der Melodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" den zweiten

Vers dieses Liedes „Es ist ja, Herr, dein Gschenk und Gab mein Leib und Seel und was ich hab in diesem armen Leben“. Die Meisterschaft, mit der Einzelstimme und Choral ineinander gefügt sind, und die Inbrunst der die fürchterlichen Dissonanzen des Lebens lösenden Stimmung lassen sich nicht beschreiben. Eine Steigerung ist nicht mehr möglich; so ebbet mit dem von Soloquartett und Chor angestimmten Gesang „Der Herr ist mein Hirt“ die Flut ab, und es erhebt sich dann der Ausdruck der kindlichen Ergebung zu dem männlicher Kraft „Du, Herr, bist meine Stärke und mein Schild“; die Gemeinde aber schließt mit zwei Strophen aus „Befiehl du deine Wege“.

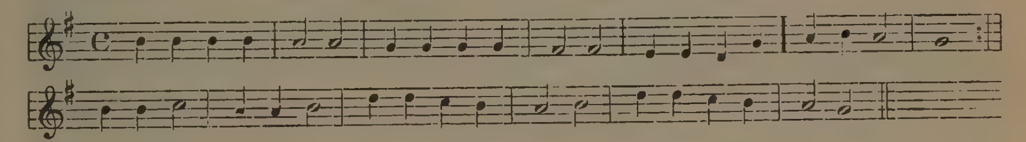
Wie der erste Teil mit einem Gesang des jungen Volkes begonnen hat, so der dritte mit dem der Alten (geteilte Alte und Bässe), sie verkünden den herbstlichen Abschluß ihres Lebens; ein Alter klagt über die Vergeblichkeit aller Mühe und Arbeit, die er gehabt, und der Chor respondiert dreimal mit dem Ruf „Es ist alles eitel, ganz eitel“, und dann folgt in breiterer Auslassung ein Wehe über das elende und jämmerliche Ding des menschlichen Lebens bis zum Grabe. Der Chor der christlichen Gemeinde führt mit dem homophonen Satz der klaren Melodie zum 84. Psalm im französischen Psalter zu den Worten „Mein Leben ist ein Pilgrimstand . . . Israels Güter, Jesu Christ“ aus der Tiefe der Vergänglichkeit zum Ahnen eines ewigen Vaterlandes, und dann erscheint Christus zum zweiten Male, um das Geheimnis des ewigen Lebens, das bedingt ist von der zu höherem Zweck erfolgten Hingabe des irdischen, zu enthüllen. Ein mystischer Chor vertieft die Empfindung „Es wird gesäet verweslich und wird auferstehen unverweslich“. Noch einmal erhebt Christus die Stimme, die Gedanken der Erntefeier zusammenfassend „Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden“, und nun setzen vier Solostimmen und dann der Chor ein, um in prachtvoll sich steigerndem Satze die Freude der himmlischen Erntefeier zu preisen. Daran schließt sich die riesige Schlußfuge „Denn bei dir ist die lebendige Quelle, und in deinem Lichte sehen wir das Licht“ — Worte, die auf Herzogenbergs Grabmal ihre Stelle gefunden haben. Von der Mitte des Stückes an tritt zu den Worten „Lobe den Herren, meine Seele“ von Posaunenklängen getragen machtvoll die Melodie der ersten Zeile des Liedes „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ein, mit dessen dritter Strophe „Gloria sei dir gesungen“ die Gemeinde das Ganze abschließt.

Nach Intensität der Stimmung und Höhe der künstlerischen Vollendung überragt die Erntefeier alle anderen Schöpfungen Herzogenbergs, und nur die Knappheit des mir zur Verfügung stehenden Raumes erklärt es, daß ich nicht weiter in die Analyse seiner künstlerischen Formen eingegangen bin, die der Komponist gerade hier mit solch spielender Leichtigkeit behandelt, daß man es Brahms glauben muß, wenn er einmal äußerte: „Herzogenberg kann mehr als wir alle“. Um so auffallender ist es, daß dieses Werk weniger als die anderen Kirchenoratorien aufgeführt worden ist; ich glaube kaum, daß es mehr als ein halbes Dutzend mal geschehen ist. Der Grund dafür liegt zum Teil wohl darin, daß der Kreis, an den sich H. mit seinen anderen Kirchenoratorien wandte, für dieses Werk die zur Aufführung nötigen Mittel, einen sehr leistungsfähigen, ausdauernden Chor, und das volle moderne Orchester, nicht aufbringen konnte. Die großen Konzertvereine aber störte vielleicht der Charakter des Kirchenoratoriums und des damit zusammenhängenden Gemeindegesanges, den man dem Konzertpublikum nicht zumuten mochte, der aber durch einstimmigen (!) Vortrag der betreffenden Choräle durch den Chor wohl ersetzt werden könnte. Was sonst an Gründen der Abneigung gegen eine Aufführung vorhanden ist, würde verschwinden, wenn man sich an die Einstudierung begäbe und dabei auch die Erfahrung machte, daß dieses Werk, wie nur eins, mitten hineinführt

in die Gedanken und Kämpfe der Gegenwart und berufen ist, deren Spannungen zu lösen.

Nach dem riesigen Monument, das er mit der Erntefeier aufgerichtet, begann Herzogenberg die entgegengesetzte Form des Kirchenoratoriums in Angriff zu nehmen, die biblische Szene nach Art der Schütz'schen. Den Bericht bedeutsamer Vorgänge in der knappen biblischen Fassung zu belassen, anstatt ihn in der herkömmlichen Weise, durch allerlei betrachtende Stücke homiletischer Art zu belasten, erschien ihm als eine erstrebenswerte künstlerische Aufgabe, wie später Philipp Wolfrum. Nur zwei solche Szenen sind nach seinem Tode als opus 109 herausgegeben worden: das kananäische Weib für Sopran- und Baritonsolo und zweistimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung und der Seesturm für Baritonsolo und Chor mit noch von Arnold Mendelssohn ergänzter Begleitung von Streichorchester und Orgel. Sie schließen sich an die Evangelien des zweiten Sonntags der Passions- und des vierten der Epiphaniaszeit an und haben dort ihren liturgischen Platz. Skizzen zu weiteren, für die ich ihm einige Texte gegeben, fanden sich in seinem Nachlaß. Diese Stücke, ganz im Geist seiner früheren Werke gehalten, fügen sich infolge der Knappheit ihrer Form vorzüglich in den evangelischen Gottesdienst ein und können als eine Weissagung auf weitere Arbeiten auf diesem Gebiete betrachtet werden.

Zum Schluß seiner Tätigkeit griff Herzogenberg noch einmal zurück zu der Kirchenkantate, die er seit seiner Totenfeier in der letzten Periode seines Schaffens nicht wieder herangezogen hatte. Es war der zweihundertjährige Geburtstag des rheinischen Mystikers und hervorragenden Dichters Gerhard Tersteegen, der ihn zu dem Text seines wundervollen Liedes „Gott ist gegenwärtig" greifen ließ, dessen bildhafte Schönheit einen Komponisten wohl fesseln konnte. Um so weniger vermochte es allerdings die Melodie:



Wie dieser Meister der Variation dieses Problem bewältigte, hat in schönster Weise A. Mendelssohn zum Ausdruck gebracht: „Es ist bewunderungswürdig, was er aus der scheinbar nicht sonderlich ergiebigen Melodie herauszuholen verstanden hat. Namentlich ist es die abwärts steigende Sequenz zu Beginn des Abgesangs, die ihm zu reizvollen und überraschenden Wendungen Anlaß gegeben hat. Vers drei („Wir entsagen willig allen Eitelkeiten") ist ein lieblicher Zwiegesang der beiden oberen Chorstimmen, von schön verschlungenen Triolenfiguren des Streicherchors und sanften Harmonien der Orgel begleitet. Die Melodie liegt etwas variiert in den Singstimmen. Grandios setzt Vers fünf („Luft, die alles füllet") ein. Die Melodie, rhythmisch gedehnt und in markigen Synkopen einherschreitend, ist dem Baß des Orchesters und der Orgel überwiesen und durch Posaunen verstärkt. In die rauschenden Arpeggien der Geigen und

Bratschen ruft der volle Chor die Verkündigung der Gottesschau. Wie da die brausenden Wogen der Begeisterung zu heiliger Stille ebben, wie alles erstirbt, um aufs neue emporzuflammen, bis die Tonfluten sich zum Schluß in visionärem Pianissimo verlieren, das ist bewunderungswürdig und wahrhaft ergreifend. Die sechste Strophe („Du durchdringest alles"), wiederum ein schöner Zwiegesang, dieses Mal der Männerstimmen in neuer rhythmischer Gestaltung, ist technisch ähnlich gearbeitet wie Vers drei, wodurch eine gewisse Symmetrie des Ganzen erzielt wird. Vers sieben („Mache mich einfältig, innig abgeschieden") bildet die Musik von Vers sechs weiter aus; die Frauenstimmen beteiligen sich, und schöne kontrapunktische Kombinationen stellen sich ungezwungen im Fluß der motivischen Arbeit ein. Das Dämmerlicht des Satzes wird von leisen Posaunen- und Trompetenklängen geheimnisvoll erhellt, charakteristische Violinfiguren schlingen sich auf und ab durch den Gesang des Chores, bis nach leisem Verklingen des zauberischen Stückes der vom vollen Orchester begleitete Schlußvers von der Gemeinde eingesetzt wird und das Werk prächtig krönt." Die Verse eins, zwei und vier sind ebenfalls der Gemeinde zugewiesen, die sie zu bloßer Orgelbegleitung singt, während im Vor- und Nachspiel das Orchester hinzutritt. Was für Schätze auf dem Gebiete der Choralkantate hätte Herzogenberg noch spenden können, wenn er uns länger erhalten geblieben wäre!

Meine Darlegung der Bedeutung Herzogenbergs für die evangelische Kirchenmusik kann ich nicht schließen, ohne dessen Erwähnung zu tun, was er uns als Schriftsteller von ungewöhnlicher Feinheit in dieser Richtung geboten hat. Mit einer Abhandlung „Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik" griff er ein in die damals noch weithin herrschende Theorie von der a cappella-Musik als der allein für den evangelischen Gottesdienst berechtigten Chorform,[1] und als ihm der Grell-Schüler Karl von Jan entgegentrat,[2] fertigte er dessen Einwände mit der Sicherheit des überlegenen Kenners ebenso liebenswürdig wie entschieden ab.[3] Nach dem Tode von Brahms aber, der die Tätigkeit Herzogenbergs in Gemeinschaft mit seinen „neuen Freunden" ohne Verständnis aus der Ferne betrachtet hatte, sah sich Herzogenberg veranlaßt, festzustellen, welche Bedeutung der von ihm so hoch verehrte Meister für die evangelische Kirchenmusik gehabt habe oder wenigstens haben sollte.[4] Er kam dabei zu folgendem Schlußurteil, das für seine eigene Stellung als evangelischer Kirchenmusiker bedeutsam ist: „Möge von nun an jede oberflächliche Stoffwahl, jede sentimentale Auffassung des Bibelwortes, jede schwächliche, süßliche Harmonik und Melodik ausgeschlossen sein und das Verhältnis des Komponisten zur Kirche, zur Gemeinde ein männliches, ernstes und warmherziges sein und bleiben! Eine Zeit, die zum Verständnis von Heinrich Schütz

[1]) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst I, S. 9ff.

[2]) Ebenda S. 145.

[3]) Ebenda S. 176.

[4]) Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik. Ebenda II, S. 68ff.

mit so viel Erfolg erzogen wird, die die Intensität des Ausdrucks eines Brahms mit erlebt hat, kann sich an biedermännischer Frömmelei nicht mehr genügen lassen; sie wird und muß auch aus ihrem Schoße Dinge hervorbringen, die in Ernst und Größe des Ausdrucks auf diese Großen zurückweisen."

Wie Herzogenberg im Dienste seiner Kunst für den Kultus der evangelischen Kirche sein Genügen fand, das mag schließlich ein schönes Wort bezeugen, das er mir nach der ersten Aufführung seines Weihnachtsoratoriums in Straßburg schrieb: „Mit wie viel mehr Humor und innerer Lustigkeit zeige ich nun dieser abgehetzten und zerstreuten Welt mein Backbord, seitdem meine Bussole so stetig auf eine liebe, kleine Insel weist, wo ‚meine Menschen' sind, für die ich meine kleine eigene Existenzberechtigung habe. Der Kaiser von Rußland ist nicht glücklicher als ein kleiner, grüner Käfer, der nur vier Blätter und sechs Halme kennt und die ganze Welt zu haben meint. Und wenn ich des Augenblicks gedenke, als meine Musik durch die ganze Thomaskirche flutete vom Altar zur Orgel und wieder zurück, geschwellt von dem unvergeßlichen Unisono der Gemeinde, dann erlebte ich eine Stunde, deren sich kein noch so beliebter Konzertkomponist unserer Tage zu rühmen hätte."

Die Bachhandschriften der Musikbibliothek Peters

Von

Rudolf Schwartz

I. Einleitung.

Die Bachhandschriften der Musikbibliothek Peters zerfallen nach ihren Erwerbungen in drei Gruppen:

1. Abschriften aus dem Kittelschen Kreise, zum größten Teil von der Hand Johann Anton Gottfried Wechmars. Früherer Besitzer: Geheimrat Scheibner-Leipzig. Erworben: 1902. Signatur: Ms 1—6.

2. Mempells und Prellers umfangreiche Sammlung mit eigenen Kopien, über deren Bedeutung ihr letzter Besitzer, Max Seiffert, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904 eingehend berichtet hat. Signatur: Ms 7—9.

3. Autographen und Abschriften aus der nächsten Umgebung Seb. Bachs aus dem Nachlaß Ernst Rudorffs-Berlin. Erworben 1917. Vergleiche den zusammenfassenden Bericht in unserem Jahrbuch 1917. Signatur: Ms a R Nr. 1—4 und Ms R Nr. 1—20.

Vor diesen Erwerbungen besaß die Bibliothek bereits das Autograph von Praeludium und Fuge in G dur (BG 15, S. 169), ein Geschenk des verstorbenen Stifters der Bibliothek, Dr. Max Abraham [Ms a Nr. 1], sowie Ms 10, aus dem einstigen Besitz F. Griepenkerls. Ms 11, eine Abschrift aus dem Jahre 1739, wurde 1916 gelegentlich erworben.

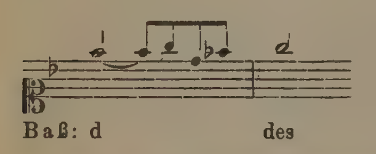
Dieses reiche Material ist bis auf die Autographen und einige Stücke aus der Rudorffschen Sammlung der Redaktion der Bach-Gesellschaft (BG) unbekannt geblieben. Nimmt man noch die vielen anderen Quellenfunde hinzu, die erst nach dem Drucke der Gesamtausgabe der Bachschen Werke ans Licht gekommen sind, so wird es ohne weiteres verständlich, daß die Stimmen sich mehren, die nach einer Textrevision der Gesamtausgabe verlangen. Man wird billigerweise die Leistung der Herausgeber nicht vom streng philologischen Standpunkt beurteilen dürfen, als praktische Musiker haben sie mit der Durchführung der Gesamtausgabe eine Großtat vollbracht, für die kein Wort der Anerkennung zu hoch ist. Überdies mahnt die Schwierigkeit der Aufgabe zur

Nachsicht. Von den Werken Bachs ist bekanntlich nur wenig gedruckt, und ob dies Wenige in jeder Beziehung die letzten Absichten des Meisters darstellt, kann im Hinblick auf die spätere Umarbeitung der gedruckten Fassung der „Kanonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch, da komm ich her“ füglich bezweifelt werden. Die Autographen aber sind zum Teil verloren, zum Teil widersprechen sie sich; mit den sekundären Quellen endlich, auf die sich die BG stützen konnte, war es auch nicht immer zum besten bestellt. So lag der Redaktion z. B. für die Kantate „Weichet nur betrübte Schatten“ nur die einzige Abschrift Joh. Ringks vor (jetzt im Besitz der Musikbibliothek Peters). Mit der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ und manchem anderen Stücke stand es nicht viel besser. Hätten freilich die Herausgeber warten sollen, bis sie für alle Stücke über ein gleichmäßig gutes Quellenmaterial verfügten, wir warteten auf die Gesamtausgabe vielleicht noch heute.

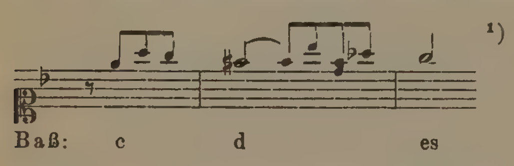
Da ist es nun ein glückliches Zusammentreffen, daß unsere Sammlung gerade eine ganze Anzahl von solchen Kompositionen aufweist, die in der BG nur schwach belegt sind. Wir erhalten also mit ihnen neues Vergleichsmaterial: Fuge F dur BG 15, S. 164, Toccata d moll BG 36, S. 36, Präludium und Fughetta in G dur S. 114 (in der Form des Autographs), Präludium (Fantasie) c moll S. 136, Präludium a moll S. 138, Fantasie g moll S. 143, Fuge C dur S. 159, Suite a moll (in der Kellnerschen Überlieferung) S. 213, Choralvorspiel „O Lamm Gottes“ BG 25, 2 S. 166, Sonata C dur BG 42, S. 42, Nr. 10 der sogenannten Vivaldischen Konzerte BG 42, S. 127 usw. Einzelne Stücke sind in zwei verschiedenen Abschriften vorhanden, von der Fuge über ein Albinonisches Thema in h moll (BG 36, S. 178) finden sich sogar drei Abschriften in unserer Sammlung. Diese Fuge muß damals außerordentlich beliebt gewesen sein. Die Textrevision der BG macht davon nicht weniger als 7 Handschriften namhaft. Wir haben in Ms R 16 Nr. 8 einen schlagenden Beweis dafür. Nachdem der Schreiber den Titel „Fuga in H moll cujus Thema est Albinono elaboratum“ in sorgfältigen Schriftzügen zu Papier gebracht hat, fügt er die Bemerkung hinzu: est autem di J. S. Bach. Ihm war also die Fuge so sehr ans Herz gewachsen, daß der Gedanke, das Thema sollte nicht auch von Bach sein, ihm gar nicht in den Sinn wollte. Kann man überzeugter seine Verehrung für einen geliebten Meister zum Ausdruck bringen! Wir besitzen nicht viele zeitgenössische Urteile über Bachsche Kunst von solcher Durchschlagskraft.

Ein Vergleich der Lesarten unserer Handschriften mit der BG würde an dieser Stelle zu weit führen. Das Resultat ist aber fast immer das gleiche: wo die Abschriften mit der BG nicht übereinstimmen, decken sie sich zumeist mit der Petersausgabe, deren Lesarten also damit neue Stützen gegen die BG erhalten. Nur ein paar Beispiele will ich herausgreifen, um zu zeigen, daß die Textkritik — ganz abgesehen von der Frage nach der Echtheit oder Unechtheit der veröffentlichten Kompositionen — mit der Drucklegung der Gesamtausgabe noch keineswegs abgeschlossen ist, und weil sich im Anschluß daran Grundsätzliches zur Textrevision sagen läßt.

Von der g moll-Fantasie (BG 36, S. 143) stand der Redaktion kein lückenloser Text zu Gebote. Unsere Sammlung weist zwei vollständige Abschriften auf, Ms 1 Nr. 12 und Ms 7 Nr. 14, von denen die letztere, von Prellers Hand geschrieben, die sorgfältigere ist. Leider versagen jedoch beide Handschriften gerade in bezug auf die in der BG offen gelassenen Stellen, Unstimmigkeiten, die augenscheinlich auf eine mangelhafte Überlieferung des Stückes selbst zurückzuführen sind. S. 143, IV Syst. T. 4 bringen beide Handschriften die Lesart der Petersausgabe $\overline{\text{b}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{a}}$, in der zweiten Hälfte des Taktes aber liest Ms 7 f e, doch wird dieses e nachträglich durch kleinere Noten verziert in e e f d, in Ms 1 ist die Stelle verdorben in e e f cis. S. 144, III, 3 haben beide Handschriften $\overline{\overline{\text{f}}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\text{b}}$, wozu Ms 7 im Tenor d, Ms 1 es bringt. S. 144, IV, 4 lautet das letzte Viertel übereinstimmend es f (wie bei Peters), Ms 7 behält das es auch in der ersten Hälfte des folgenden Taktes bei, so daß wohl auch für die zweite Hälfte Moll anzunehmen ist entgegen der Durauffassung der BG. Die beiden folgenden Takte weichen in den Handschriften voneinander ab. Ms 1 liest:



Das auffallende ♭ vor f könnte ein Warnungszeichen bedeuten, vor g nicht fis zu nehmen, es könnte auch ein voraufgegangenes fis widerrufen sollen, es wäre schließlich auch möglich, daß der Kopist as schreiben wollte, aus Versehen aber eine Linie zu tief geraten ist. In der Tat hat Ms 7 fis und as. Fis könnte sehr wohl hier stehen, es fällt sogar mehr ins Ohr



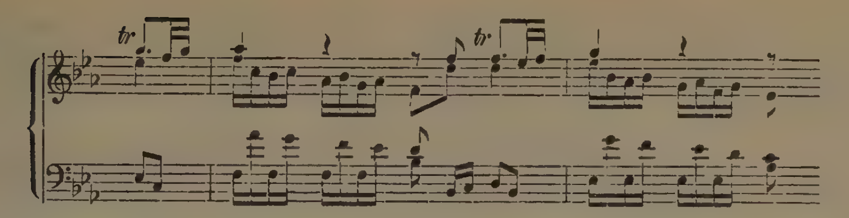
als f und ist daher dem Schreiber möglicherweise nur aus dem Gehör in die Feder geflossen, aber es schwächt die Wirkung des zwei Takte später eintretenden fis erheblich ab. Vielleicht ergibt also eine Kombination der beiden Handschriften mit f und as die richtige Lesart.

Einwandfrei läßt sich dagegen die Lücke in der F dur-Fuge (BG 36, S. 113, vorletzter Takt), die nach dem Vorbericht merkwürdigerweise sämtliche von der BG benutzten Handschriften aufweisen, durch Ms 8 Nr. 26 ergänzen. Der Text deckt sich übrigens genau mit der Konjektur der BG. Hingegen wird sich die von der Redaktion aufgenommene Lesart BG 33, S. 152, Syst. I T. 2 kaum halten lassen. Die vier unter Bachs Augen entstandenen Continuostimmen von Ms R Nr. 5 haben bei der letzten Triole übereinstimmend cis e cis [resp. transponiert: h d h] gegen cis fis cis der BG.

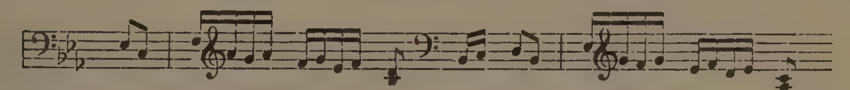
Eine neue, entschieden bessere Fassung von BG 42, S. 129, T. 3f. lernen wir aus Ms 8 Nr. 30 kennen. Das Unklaviermäßige der gedruckten Form fällt sofort in die Augen:

---

[1]) Die Handschrift hat beim letzten Viertel zwei Notenköpfe übereinander, doch hat nur die obere Note einen Hals.

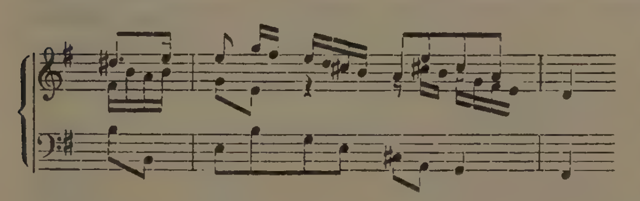


Wieviel natürlicher und handgerechter ist dagegen die Baßführung in unserem Ms:
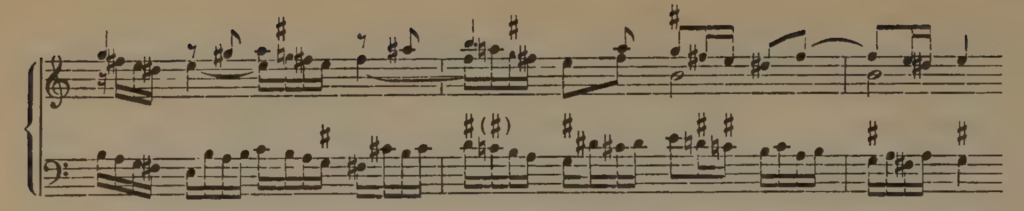


Bei der Gewissenhaftigkeit, mit der Preller seinen Vorlagen gegenüber verfährt, ist nicht anzunehmen, daß er hier eigenmächtig geändert haben sollte, dennoch bleibt natürlich die Bestätigung durch weitere Quellen abzuwarten. Zu dem Präludium in a moll (BG 36, S. 138), für dessen Druck die BG nur eine einzige handschriftliche Vorlage benutzte, bringt Ms 8 Nr. 28 folgende Varianten. S. 139, vorletzter Takt: die harmonische Molltonleiter. S. 141, Syst. IV T. 1 u. 2 an Stelle der verminderten Septimen $\begin{smallmatrix}\text{cis}\\ \text{b}\\ \text{e}\\ \text{g}\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}\text{a}\\ \text{ges}\\ \text{c}\\ \text{es}\end{smallmatrix}$ die kleinen Septimen mit h und g. Gewiß geht darüber im Verlauf der beiden Takte das stufenweise Herabschreiten des Altes in lauter halben Tönen b a as g ges f e verloren, dafür gewinnt aber der Ausdruck an Kraft. Auch S. 142 T. 1 steht der Septakkord mit h. Demselben Fall begegnen wir bei Nr. 9 der dreistimmigen Symphonien. BG III, S. 30 V. Syst. T. 1 liest ges, während Ms 8 und Ms R Nr. 11 übereinstimmend mit dem erst nach dem Druck des Bandes aufgefundenen Berliner Autographen g haben. In einer jüngeren Abschrift aus Zelters Besitz Ms R Nr. 11a steht dagegen wieder ges. Sollte hier etwa die Zeit der Empfindsamkeit mildernd eingewirkt haben?

Empfindlichkeit gegen die Querständigkeit mag der Grund gewesen sein, daß der Schreiber der von der BG benutzten Vorlage Bd. 25, 2, S. 163 Takt 7 schon beim zweiten Viertel cis schrieb, während Prellers Ms 7 Nr. 32 das cis erst beim dritten Viertel, also mit dem Harmoniewechsel, um so kräftiger eintreten läßt.



Sehr auffallende Varianten zu der C dur Sonata (BG 42, S. 42) bringt Ms 8 Nr. 2. Hier finden wir ganze Partien in Dur, die dort in Moll stehen, z. B. S. 44, Takt 18 bis zum Schluß der Seite, S. 45, T. 6 und T. 9. Ich gebe ein paar Takte nach der BG und setze die Akzidentien des Manuskriptes darüber:



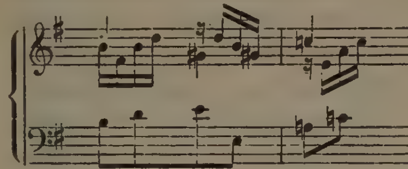
Die Handschrift rührt zwar nicht von Preller oder Mempell her, verdient aber ihrer ganzen Beschaffenschaft wegen Beachtung, natürlich wird man auch hier sich zunächst abwartend verhalten.

Mit der Akzidentienfrage sind wir zu dem Punkt gelangt, der noch sehr der Erwägung bedarf. Die BG hat die Frage nicht gelöst, sie ist vielmehr darüber ihrem eigenen Programm untreu geworden. In dem „Entwurf eines Statuts der Bachgesellschaft" heißt es ausdrücklich: „Für jedes Werk wird womöglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hülfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Überlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen."[1]) Noch schärfer präzisiert Moritz Hauptmann den Charakter der Ausgabe dahin: „Unsere Gesammtausgabe hat überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Ausführung herzustellen, sie will nur den reinen Text und nichts als den reinen Text aufnehmen".[2])

Das künstlerische Gewissen der Herausgeber war jedoch noch zu wenig philologisch belastet, als daß sie diese Vorschriften allzuwörtlich hätten nehmen sollen. Als praktische Musiker versuchten sie vielmehr, „um nicht gegen den Strom zu schwimmen",[3]) Theorie und Praxis miteinander zu verbinden, d. h. eine Ausgabe zu schaffen, die kritisch und doch zugleich praktisch brauchbar sein sollte. Dazu war aber hinsichtlich der Akzidentien ein Kompromiß nötig. In der älteren Praxis, der auch Bach noch folgt, haben bekanntlich alle zufällig im Takte auftretenden Versetzungszeichen singulare Bedeutung; sie gelten also nur für die Note, vor der sie stehen, in der neueren Praxis dagegen erstreckt sich ihre Wirkung mit pluraler Kraft auf den ganzen Takt, wenn nicht ein Auflösungszeichen ihre Geltung früher aufhebt. Werden diese beiden Prinzipien mit einander verquickt, so fallen für die moderne Praxis mannigfache Wiederholungen von Akzidentien fort, während andererseits wieder eine Anzahl von Auflösungszeichen nötig werden, die für die ältere Praxis entbehrlich sind. Für den praktischen Bedarf wird man sich mit der Modernisierung der Akzidentien einverstanden erklären können, obwohl Bachs Kunst die Wiederholung der Versetzungszeichen sehr wohl verträgt, die kritische Ausgabe mußte dabei freilich zu kurz kommen, da sich Bach nicht streng an die übliche Praxis hält und mit den Akzidentien nach freiem Ermessen verfährt. Alle solche Stellen bleiben

[1]) BG 46, S. XXXV.
[2]) Ebenda S. XLI.
[3]) BG 14, S. XXVII.

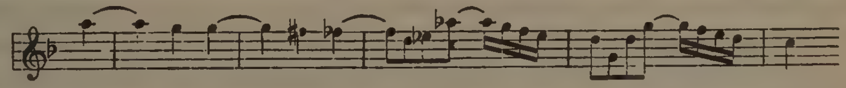
daher in der BG dunkel. Manche Feinheit der Vorlage geht dabei verloren. So wird z. B. aus dem Druck nicht ersichtlich, wie es sich in der Vorlage mit den drei Auflösungszeichen (BG 15, S. 171 T. 15) verhält. Nach der geltenden



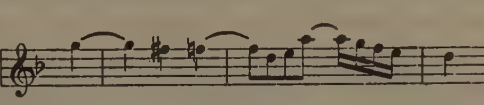
Praxis könnten alle drei fehlen. Bach selbst setzt das Auflösungszeichen nur vor das erste c, um den Spieler zu warnen, hier nicht cis zu greifen, eine Gefahr, die bei dem unmittelbar voraufgegangenen cis tatsächlich besteht, das ♮ ist also hier eine direkte Spielhilfe und wirkt wie ein gebieterisches Halt! Dadurch aber, daß der Herausgeber auch vor a im Baß ein ♮ setzt, wird das Unmittelbare der Willensäußerung Bachs, das das Autograph so bestimmt zum Ausdruck bringt, nicht nur aufgehoben, das ♮ vor a wirkt geradezu verwirrend, da kein Mensch bei dem entschieden nach a kadenzierenden Baß hier an ais denkt, auch wenn in der ersten Hälfte des Taktes wirklich ais stand.

Angesichts solcher und ähnlicher Stellen wird man bei einer Textrevision ernstlich zu erwägen haben, ob es nicht angezeigter wäre, Bachs Praktik zu konservieren und alle von den Herausgebern herrührenden Akzidentien über oder unter dem Notentext anzumerken.

Bedenklicher erscheint es mir, daß die Redaktion auch da retuschiert hat, wo Bachs Notierung an Gepflogenheiten der älteren Praxis anknüpft. Bachs Kunst wurzelt fest in den Traditionen seiner Vorfahren. Eine kritische Ausgabe hätte daher gerade diejenigen Momente, wo solche Zusammenhänge sichtbar werden, erhalten müssen, statt sie zu zerstören. In diese Kategorie gehört z. B. die Manier: voraufgegangene Kreuze durch Been aufzulösen. Wer dieser Frage nachgehen will, der muß schon zu den Autographen greifen, da ihn die BG in dieser Hinsicht vollständig im Stich läßt. Wenn Bach z. B. in Ms a R Nr. 4 die folgenden Stellen (BG 2, S. 300) in den Oboen und Violinen zuerst



und hernach in dieser Form notiert,



sollte das wirklich ohne Grund geschehen sein? Die beiden f̿ sind in der Tat verschiedene Töne. ♭f (Dominantseptime) ist um ein Komma tiefer als ♮f (kleine Terz). Bachs spekulative Neigungen sind bekannt. Bedenkt man weiter, daß zur damaligen Zeit die Temperaturfrage im Schwange war, und daß der Meister, nachdem er sich im wohltemperierten Klavier zur gleichschwebenden Temperatur bekannt hatte, von jener älteren Schreibweise abkam, so dürfte die Annahme, Bach habe mit ♭ und ♮ den Kommaunterschied sichtlich zum Ausdruck bringen wollen, nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen sein. Das Faksimile der Ciaccona (BG 44, Nr. 7 Blatt 11) bietet weitere Belege hierzu. Nach Johann Peter Sperlings „Principia Musicae“ (1705) fällt dem ♭ die Rolle zu, die f e s t e Vorzeichnung der Erhöhung außer Kraft zu setzen (vergl. BG 27,

S. 15). Man sieht, Bach ist darin weitergegangen, doch findet sich bei ihm ♭ auch im Sinne Sperlings gebraucht: BG 44, Nr. 6a, Bl. 9 und in den Beispielen zum „Gründlichen Unterricht des General-Basses“ (Spitta, Bach II, S. 923).

Auch darin steht Bach auf dem Boden der alten Tradition, daß er rein Dorisch, ohne Vorzeichnung, transponiert Dorisch mit einem, resp. zwei Been notiert. Dadurch aber, daß die BG diese Tonarten in modernes d-g-c Moll umschreibt, kommt ein wesensfremder Zug in das Notenbild, den die Textrevision wieder zu beseitigen haben wird. Im Zusammenhang hiermit wären im kritischen Apparat endlich noch diejenigen Stellen hervorzuheben, die Bach in Tabulaturschrift notiert hat. Ihm scheint diese Tonschrift fast noch geläufiger gewesen zu sein als die gewöhnliche Notenschrift. Er bedient sich der Tabulatur, soweit ich sehe, als einer Art von Kurzschrift, wenn er mit dem Raum in Verlegenheit kommt (vergl. BG 44, Nr. 6a Bl. 9, oder unser Ms a R Nr. 4, wo er den Continuo in Tabulatur an die letzte Zeile der Seite anklemmt), oder er greift dazu, wenn er bei der Arbeit irgendwie gestört den angefangenen Gedanken noch schnell zu Papier bringen will (Ms a R Nr. 1), denn wenn er dieselbe Stelle unmittelbar darauf in gewöhnlicher Notenschrift wiederholt, was bedeutet das anderes, als daß er jetzt in Ruhe nachholt, was er vorher in Eile hatte vollenden müssen, woraus zugleich auf eine Unterbrechung der Arbeit zu schließen ist.

Der verbesserte kritische Apparat wird auch den in den Manuskripten enthaltenen Skizzen seine Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Wir ersehen z. B. aus Ms a R Nr. 1 wie bei der Komposition des Rezitativs „Sie lehren eitel falsche List“ (BG 1, S. 62) das Motiv zur folgenden Arie blitzartig vor seiner Fantasie aufleuchtet, das er in flüchtigster Notenschrift auf eine freie Stelle der Seite hinwirft, ohne sich vorerst noch über die Stimmlage klar zu sein. Beim nächsten Ansatz ist mit dem Ritornell der Solovioline zugleich die Tonart festgestellt, worauf dann die ganze Arie auf einem Sitz niedergeschrieben wird, wobei Bach — charakteristisch für die Eile — bei den letzten Takten zur Tabulaturschrift greift. Will der kritische Apparat der BG, der bekanntlich in den ersten Bänden sehr im Argen liegt, den Ansprüchen der heutigen Wissenschaft genügen, so wird er den Lesern solche Einblicke in die geistige Werkstatt des Meisters nicht vorenthalten dürfen. Zudem dürfte die Tatsache, daß auch Bach mit Skizzen gearbeitet hat, wozu Ms a R Nr. 2 einen weiteren interessanten Beleg liefert, nicht allzu bekannt sein.

Ein heikles Kapitel bilden die Ornamente, zumal da, wo nur sekundäre Quellen in Frage kommen. In unsern Manuskripten sind Verzierungen äußerst spärlich vertreten. Ein Zeichen für die Unverderbtheit der Vorlagen, nach denen die Abschriften gefertigt sind. „Haben doch in neuerer Zeit alle Vergleiche mit zuverlässigen Handschriften und Originalen“, sagt Rust in der Vorrede zu BG 15, S. XVIII, „die Thatsache ergeben, daß die älteren, nach schlechten Quellen herausgegebenen Drucke oft doppelt und dreifach so viel [Verzierungen] geben, als ursprünglich vorgeschrieben war.“ Die wenigen, mit Verzierungen geradezu überladenen Stücke unserer Sammlung ändern daran nichts. Sie

dienten vielleicht Unterrichts- oder Übungszwecken, da ihnen zumeist auch Fingersätze beigegeben sind; oder sie repräsentieren die wirkliche Spielweise der damaligen Zeit, die die Ornamentenfrage dem Geschmack des Spielers überließ. Ein interessantes Seitenstück zu diesen Überladungen bietet Nr. 5 der gedruckten dreistimmigen Symphonien (BG 3, S. 24). Während bei den übrigen Inventionen und Symphonien mit Verzierungen eher gespart ist, gibt es hier keinen Takt, der nicht wenigstens eine, zumeist aber mehrere Verzierungen aufweist. Die Peters-Ausgabe bringt erheblich weniger. In Ms 8 Nr. 4/5 fehlen dagegen alle Verzierungen, ebenso auch in der aus Zelters Besitz stammenden (jüngeren) Abschrift Ms R Nr. 11a. Dagegen finden wir in Ms R Nr. 11 fast die gleiche Zahl von Ornamenten wie in BG. Die mit peinlichster Sorgfalt angefertigte Abschrift, datiert Hamburg 1780, ist laut Titelausweis eine Kopie des Originalmanuskripts von 1723, das der Schreiber wohl von Philipp Emanuel Bach erhalten haben mag. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß wir es bei diesen Verzierungen mit jenen „Schönheitspflästerchen“ zu tun hätten, mit denen Philipp Emanuel Bach der Kunst seines Vaters „aufzuhelfen“ bestrebt war.[1]) Da nun aber unser Manuskript nicht alle Verzierungen des Druckes aufweist, so müssen entweder nach 1780 abermalige Verschnörkelungen mit der Vorlage vorgenommen sein, die dann in den Druck übergegangen wären, oder der Druck ist überhaupt nach einer getrübten Quelle erfolgt, woraus sich auch die mannigfaltigen Abweichungen im Notentext erklären würden. Wer hier kontrollieren will, der möge zur Peters-Ausgabe greifen, deren Lesart (abgesehen von der Zahl der Verzierungen) von allen unsern Manuskripten bestätigt wird.

Die Frage nach der Echtheit der der BG entgangenen Stücke unserer Sammlung kann im Rahmen dieser Einleitung nicht erörtert werden. Hier sollte nur auf die Notwendigkeit der Textrevision hingewiesen und einige Wünsche dazu geäußert werden. Zunächst aber wird es darauf ankommen, eine Übersicht über das gesamte Material zu gewinnen, wobei der Versuch gemacht werden muß, durch Aufruf auch das noch versteckt gebliebene handschriftliche Material zu erfassen, eine Forderung, die bereits von anderer Seite (M. Seiffert, B. F. Richter) gestellt ist. Das folgende Verzeichnis will diesem Zwecke dienen.

---

[1]) Ebenso verhält es sich mit der im Nachtrag zum dritten Jahrgang S. VI mitgeteilten Sinfonia in Fmoll, nur daß die Verzierungen hier auf das Konto Friedemann Bachs zu setzen wären.

II. Verzeichnis der Handschriften.

I. Sammlung Scheibner. Mss 1—6.

Ms 1. Fol. 66 Bl.

2. **Choral in g. ♭:** Wir Christen Leuth. qu. 8°. S. 9—11. BG 25,2 S. 16.
   Als Nr. 8. bezeichnet. Vorzeichnung: ♭.
3. **Fantasia pro Organo** ex C mol à 5 vox. Cum Pedal obligato. S. 13—15. BG 38, S. 64.
   Dieselbe Kürzung zum Schluß wie im Revisionsbericht angegeben. Vorzeichnung: 3♭.
4. **Sonata 4. ex** C♮ [C dur] a 2 Clavier et Pedale obligto (!). S. 17—27. BG 15, S. 50.
   Violinschlüssel.[1])
5. **Sonata 1 ex D: ♭:** a 2 Clavier et Pedal obligato. S. 29—37. BG 15, S. 26.
   Violinschlüssel.
7. **Choral** [Christ lag in Todesbanden]. S. 43 bis 45. BG 40, S. 52.
   Takt 24 Tempobezeichnung Allegro.
8. **Praeludium con Fuga** ex C♮ [C dur] pro organo pleno. S. 49—54. BG 15, S. 228.
   Violinschlüssel. S. 232, T. 4 Hauptlesart. S. 234, T. 2 Mittelstimme beide Male es; T. 3 erstes Viertel e.
9. **Praeludium et Fuga** in E mol pro Organo pedaliter. S. 57—68. BG 15, S. 236.
   Violinschlüssel. S. 238 letzte Zeile, T. 1 zu 2 zwischen a und a kein Bogen.
10. **Trio ex H mol** Bach. S. 69—71.
   Ungedruckt. Nicht nachweisbar.
11/12. **Fuga in C♮ und Fantasia in G. ♭.** S. 73, 74, 83, 84. BG 36, 159 und BG 36, S. 143.
   Die Lesarten der Peters-Ausgabe durch Nr. 11 zumeist bestätigt. T. 7 vorm Schluß 2tes Viertel fis gis in der obersten Stimme. Zur Fantasia vergl. die Einleitung, s. auch Ms. 7 Nr. 14.
16. **Fuga ex ♮ mol.** S. 85—88. BG 38, S. 121.
   Über das Corelli-Thema.
17. **Praeludium con Fuga** in H mol pro Organo cum pedale obligato. S. 89—96. BG 15, S. 199.
   Violinschlüssel
18. **Fuga ex c. ♭.** Von fremder Hand hinzugefügt: Thema legrenzianum elaboratum cum subjecto ped. S. 97—99. BG 38, S. 205.
   Vorzeichnung 2♭. Zahlreiche Varianten.

Ms 2. 33×21 cm. 43 Bl.

Beschrieben S. 1, 4—51, 54—62, 64—66, die übrigen frei.

1. **Dritter Theil der Clavier-Übung** bestehend in verschiedenen Vorspielen, über die Chatechismus (!) und andere Gesänge vor die Orgel. Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellmeister und Directore chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris. S. 4—49. BG 3, S. 173—223.
   Abschrift nach der gestochenen Ausgabe, überall Violinschlüssel.
3. **VI wohlausgeführte Fugen** di J. Seb. Bach. S. 54—62. Ungedruckt.
   1. A moll. 2. C moll (2♭). 3. B dur. 4. G moll, unvollständig. 5 und 6 fehlen.

Ms 3. 33,5×20,5 cm. 9 Bl.

1. **Choral con pedale.** Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ. S. 1. BG 25,2 S. 55.
2. **Fuga ex F dur pedaliter.** S. 3—6. BG 15, S. 164.
   Ohne Praeludium. S. 164, Syst. 3, T. 3—5 wird die Lesart Griepenkerls bestätigt. Dagegen stimmen S. 164 letzte Zeile T. 4 und S. 165 Zeile 3, T. 5 mit der BG überein.
3. **Fantasia** [C moll für Klavier]. S. 7—9. BG 36, S. 145.

Ms 4. Fol. 32 Bl.

2. **Prelude** und **Fugetta** (!) S. 5—6. BG 36, S. 224.
   Wohlt. Klav. II. Tl. Nr. 1, die ältere Fassung.
3. **Prelude** in [D moll] S. 7. BG 36, S. 106.
   Takt 5 die Kellnersche Variante.
4. **[Fuge in G moll für Orgel]** S. 9—11. BG 15, S. 180.
   Ohne Praeludium. Vorzeichnung: ♭
5. **Choral:** Ich ruf zu dir Herr Jesu ✝st à 2 Clavier et Pedal oblijata (!) S. 13—15. Nicht nachweisbar. Unvollständig.
6. **Praeludium** ex g. ♭. S. 17. BG 14, S. 57.
   Ohne Fuge. Wohlt. Kl. 1. Tl. Nr. 16.
12. **Lobt Gott ihr Christen** allzugleich. Choralvorspiel S. 30. Nicht nachweisbar.

[1]) Wo nicht Violinschlüssel bemerkt ist, steht in den Handschriften der Diskantschlüssel.

16. **Partie (!) diverse** sopra il Choral, Christ der du bist der helle Tag. S. 43—46. BG 40, S. 107.
Partita VI fehlt.

17. **4. Sonata** [**für Orgel**] in Emoll. S. 47 bis 55. BG 15, S. 40.
Sehr flüchtige Abschrift, unvollständig, Violinschlüssel.

Ms 5. Fol. 42 Bl.

Die Kunst der Fuge verfertiget von Johann Sebastian Bach ehemahligen Capellmeister und Music-Director in Leipzig. Abschrift nach der Originalausgabe. BG 25,1 S. 3 ff.

Ms 6. Fol. 40 Bl.

Das wohltemperirte Klavier 1ter Theil oder Praeludia und Fugen durch alle Tone (!) und Semitonia. Sowohl tertiam majorem oder ut re mi anlangend, als auch tertiam minorem oder re mi fa betreffend zum Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. Königl. Pohl. u. Churfürstl. Sächsisch. Hof-Compositeur, Capellmeister und Directore Chori Musici in Leipzig. Sehr schöne, sorgfältige und vollständige Abschrift des ersten Teils aus dem Jahre 1806 von Gebhardi. Durchweg Diskantschlüssel.

II. Sammlung Mempell-Preller. Mss 7—9.

Ms 7. Fol. 103 Bl.

1. **Trio ex Cmol.** S. 1—4. BG 38, S. 219.
Gilt als zweifelhaft. Die Sätze umgestellt. Violinschlüssel. Vorzeichnung 2♭.

2. **Trio ex G♯** 2 Clavier et Pedal. S. 5—7. Unbekannt.

3. **Trio ex G♯** 2 Clavier et Pedal. S. 9—12. BG 9, S. 270.
Stark abweichend, eine Art erleichterter Ausgabe, namentlich in der Pedalfiguration, wo an Stelle der Achtel durch Auslassung der Durchgangstöne eine Bewegung in Vierteln mit harmonieeigenen Tönen getreten ist. Violinschlüssel.

4. **Chorale. Wir gläuben all an einen** Gott â 4 — Herr Christ der einig pp. â 2 Clavier et Pedal. S. 13—14. BG 40, S. 187.
Nur das erste Choralvorspiel, unvollständig.

5. Choral: **Liebster Jesu** wir sind hier. gr. 8°. S. 15—17. Unbekannt.

6. **Vater unser im Himmelreich** â 2 Clavier et Pedal ex cl. D♭. S. 19—21. Unbekannt.

7. **Choral. In dulci Jubilo,** nun singet und. qu 8°. S. 23—25. Unbekannt.

8. **Ach was ist doch** unser leben. Choral. Pedal: S. 27—29. Unbekannt.

9. **Christus der uns selig** â 2 Clavier con Ped. S. 31—33. Unbekannt.

10. **O Herre Gott dein götlich Wort, Gottes Sohn ist kommen,** und **Lobt Gott ihr Chrisen (!) allergleich,** auf das Clavier componiert und herausgegeben von H. Bachen. Rechts unten: Possessor Schroeter. S. 35-38.
Nr. 1 s. Dörffels Verz. Anhg. I, Thema 102. Nr. 2 BG 25,2 S. 4. Nr. 3 ibid. S. 13.

11. **Praeludium in DDur.** S. 39—41. BG 15, S. 88.
Ohne Fuge.

12. [**Praeludium** (Fantasie) in Cmoll]. Hier als Harpcoiando (!) di Bach bezeichnet. S. 42—43. BG 36, S. 136.
Vorzeichnung 2♭.

13. **Fuga in A mol di** Bach. Unvollständig. S. 44—46. Unbekannt.

14. **Fantasia in Gmol** duobus subjectis. S. 47—49. BG 36, S 143.
Durchweg mit Fingersätzen. Vrgl. die Einleitung, s. a. Ms 1, Nr. 12. Vorzeichnung ♭.

15. **Concerto** in Disdur à 2 Clavier con Pedale di Mons. Bach. S. 51—57. Unbekannt.
Nur 2 Sätze: (Allegro) und Gigue. 2♭ vorgezeichnet.

16. **Trio ex D♭.** [Orgelsonate III]. S. 59—61. BG 15, S. 26.
Nur der erste Satz. Violinschlüssel.

17. **Praeludium et Fuga** ex Gdur. Datiert rechts unten: poss. Preller d. 1. Martii 1749. S. 63—68. BG 15, S. 169.
Violinschlüssel. s. a. Ms a 1.

18. **Praeludium et Fuga pro Organo** Pedaliter. Emoll [Nr. XVIII.] S. 69—83. BG 15, S. 236.
Violinschlüssel.

19. **Praeludium et Fuga** in Emoll. [Nr. III.] S. 84-86. BG 15, S. 100.
Die Fuge unvollständig.

20. **Praeludio** [et Fuga] in G dur con Pedale. S. 87—93. BG 38, S. 9.
Die Bezeichnungen: Grave, Fuga, Alla breve e staccato fehlen.

21. **Canzona ex** D mol â 4. S. 95—99. BG 38, S. 126.
Ohne Vorzeichnung, mit vielen Ornamenten, Fingersätzen und einer ausgeführten Schluß-Kadenz.

22. **Praeludium** [in amoll]. S. 102—104. BG 38, S. 89. Unvollständig.

23. **Dis** [!] **sind die heilgen zehen** Gebot. qu 8°. S. 105—107. BG 25,2, S. 50.

24. **Herr Gott nun schleuß** a 2 Clavier et Pedal. qu 8°. S. 109—111. BG 25,2, S. 26.

25. **Partite diverse sopra il Corale. Sey gegrüsset Jesu gütig.** S. 113 125. BG 40, S. 122. Variatio 1 mit vielen Ornamenten und Fingersätzen. Andere Reihenfolge der Variationen. Es entsprechen: Var. 1 bis 5 = BG 1—5; 6 = 9 BG; 7 = 6; 8 = 8; 9 = 7; 10 = 11; 11 = 10.
Variatio 8 nur die ersten 6 Takte, doch ist der Raum für die Fortsetzung freigelassen.

26. **Vier Weynachts-Chorale** als 1. Gelobet seyst du Jesu. 2. Von (!) Himmel hoch da kom. 3. In dulci Jubilo. 4. Lobt Gott ihr Christen, componirt von J. S. Bach. S. 127—132. BG 40, S. 62, 97, 74, 78.

27. **Choral. Allein Gott in** der Höh sey Ehr. S. 135—137. BG 40, S. 47.

28. **Allein Gott in der Höh sey** Ehr in G dur. 2 Clavier et Pedal. S. 139—143. BG 3, S. 199. [Klavierübung.]

29. **Trio super Allein Gott in** der Höh sey. S. 147—153. BG 25,2, S. 183.
Violinschlüssel.

30. **Allein Gott in der Höh sey Ehr.** 2 Clavier et Pedal. S. 155—157. BG 25,2, S. 122.

31. **Am** (!) **Wasserflüssen Babylon.** 1) â 5. con 2 Clavier e doppio Pedale. 2) â 4. con 2 Clavier e simpl: Pedale. S. 159—165. BG 40, S. 49 und BG 25,2, S. 157.
Nr. 1. Varianten in den letzten 8 Takten. Die Vortragsbezeichnungen zu Anfang fehlen.

32. **Trio super, Herr Jesu Christ** dich zu uns wend â 2 Clavier e Pedal. S. 167—169. BG 25,2, S. 162.
Violinschlüssel.

33. **Fantasia supra Komm heiliger Geist** [Herre Gott]. S. 171—173. BG 25,2, S. 151.

34. **Kom heiliger Geist, Herre Gott** â 2 Clavier et Pedal. S. 175—181. BG 25,2, S. 153.

35. **Fantasia super Nun kom der Heyden Heyland.** S. 183—185. BG 25,2, S. 172.

36. **Nun kommt der Heyden** â 2 Clavier et Pedal. S. 187—189. BG 25,2, S. 174.

37. **Nun kommt der Heyden.** Choral in Pedal. S. 191—193. BG 25,2, S. 178.

38. **O Lamm Gottes.** S. 195—198. BG 25,2, S. 166.
In der Handschrift ist ein Vivace angegeben (BG S. 168 letzter Takt) und $\frac{3}{2}$ (BG S. 169, T. 13) vorgezeichnet. Verschiedene Varianten.

39. **Schmücke dich o liebe** Seele â 2 Clavier et Pedal. S. 199—202. BG 25,2, S. 95.

40. **Fantasia super Von Gott will ich nicht lassen.** S. 203—205. BG 25,2, S. 170.
Violinschlüssel.

Ms 8. Fol. 147 Bl.

1. **Ouverture en G♭** composee par M. Jean Sebast. Bach. quer 8°. S. 1—17.
Erstmalig veröffentlicht von Max Seiffert. Ed. Peters. Klavierwerke von Joh. Seb. Bach. Supplement. Neue Ausgabe. Nr. 7.
Fehlt in BG.

2. **Praeludium, Fuge** et Alemande (!) ex C dur Compost: di J. S. Bach. [Sonata C dur.] quer 8°.. S. 21—34. BG 42, S. 42.
Siehe Einleitung S. 59.

3. **Fuga** (c moll). S. 37—40.
Unbekannt. Merkwürdigerweise nur *es* vorgezeichnet.

4./5. **Sinfoniae.** Tribus vocibus obligatis del Sigre Giovan Sebastian Bach. 2 Hefte: Nr. 1—7 und Nr. 8—15.
1. Heft. S. 41—47. 2. Heft. S. 53—61. BG 3, S. 19 ff.

6. **Suite I pour le Clavecin.** [Französische Suite Nr. 2.] S. 65—71. BG 13,2, S. 94. [cf. BG 45,1.]
Vorzeichnung: 2♭.

7. **Suitte** (!) **3.** [Französische Suite Nr. 5.] S. 73—79. BG 13,2, S. 112.

8. **Suite in Edur.** [Französische Suite Nr. 6.] S. 81—83. BG 13,2, S. 120.

Datiert: J. G. Preller 1743. Nur Allemande und Gigue. Man ersieht aus dem Datum, daß zu dieser Zeit die französischen Suiten noch kein zusammenhängendes Ganze bildeten.

9. **Suite 1. ex A♮** avec Praelude pour le clavesin. [Englische Suite Nr. 1.] S. 85–95. BG 13,2, S. 3.

Violinschlüssel. Bouree 2 im Altschlüssel.

10. **Clavier-Übung.** Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertiget von Joh. Seb. Bach. Hochfrüstl. (!) Anhalt Cöthnischen Würckl. Capellmeister und Directore Chori Musices Lipsiensis. Partita II. S. 97 bis 107. BG 3, S. 56.

Abweichungen von der gestochenen Ausgabe: Durchweg Diskantschlüssel. T. 8 fehlt Andante. Dagegen ist der 3/4 Satz mit Fuga bezeichnet. Allemande: T. 11 Baß 3tes Viertel richtig fis, der Stich hat f.

11. **Clavierübung.** Bestehend in Praeludium (!), Allemanden, Couranten, Sarabanden. Partita IV. S. 109–121. BG 3, S. 82.

Violinschlüssel. Ohne Ornamente.

12. **Clavier-Übung** bestehend in Praeludiis, Allemanden, Couranden [!], Sarabaden (!), Giguen, Menuetten und andern Galandrien (!); Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertiget von Johann Sebastian Bach [ohne Titel]. Partita V. S. 123–133. BG 3, S. 102.

Violinschlüssel. Während die Ornamentzeichen fast überall fehlen, sind fast alle Vorschläge vorhanden.

13. **Clavier-Übung.** Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertiget von J.S.Bach. Hochfürstl. anhalt-Cöthn. würckl. Cappelmeister und Director chori mus. Lipsiensis. Partita VI. S. 135–149. BG 3, S. 116.

Durchweg Diskantschlüssel. Toccata 𝄴 statt 𝄵 Von der Allemande nur der Anfang in der rechten Hand notiert, doch ist die Seite für die Fortsetzung frei gelassen. Nur ganz vereinzelte Ornamente.

14. **Concerto nach Italaenischen** (!) Gusto ex F♮. S. 151–161. BG 3, S. 139.

Violinschlüssel.

15. **Ouverture** pour le Clavecin â 2 Clavier. [Partita h-moll, Klavierübung 2. Teil.] S. 161–177. BG 3, S. 154.

Nach cmoll transponiert. Violinschlüssel. Das Adagio der Ouverture mit reicheren Verzierungen als d. Druck u. Fingersätzen. cf. Bach-Jahrbuch 1919. S. 80.

16. **Praeludium in C_c♮** [Cis dur]. [Wohlt. Kl. I, Nr. 3 ohne Fuge.] qu 8°. S. 179–181.

17. **Praeludium et Fuga** ex C dur. [Wohlt. Kl. I, Nr. 1.] S. 183–187.

18. **Praeludium con Fuga** ex C dur. [W. T. Kl. II T., Nr. 1.] S. 187–189. BG 36, S. 224.

19. **Toccata** ex C mol manualiter. S. 191–199. BG 3, S. 322.

Takt 34 steht Fuga.

20. **Toccata Prima ex** clave D mol manualiter. S. 203–215. BG 36, S. 36.

Ohne Vorzeichnung. Die Tempobezeichnungen Presto (BG S. 37) und Adagio (S. 38) fehlen. BG S. 44. VII. Syst. T. 3. Druckfehler E statt F.

21. **Toccata ex F_c mol** [Fis moll] manualiter. S. 219–227. BG 3, S. 311.

22. **Fuga ex A mol.** S. 231–237. BG 3, S. 334.

Ohne die Anfangsarpeggien (10 Takte). Fingersätze und reiche Ornamentik.

23. **Suite ex A.** ♭. [A moll] pour le clavecin. S. 239–245. BG 36, S. 213.

Die Bezeichnung Prélude fehlt. Im übrigen genaue Übereinstimmung auch in den Verzierungen mit der gedruckten Fassung; nur in der Gigue hat das Ms einige wenige weitere Verzierungen. Über dem Titel steht I[n] N[omine] J[esu].

24. **Tocata** [!] **in D dur.** S. 247–252. BG 36, 26.

Unvollständig. Von der Fuge $\frac{6}{16}$ nur der erste Takt.

25. **Fantasia in D dur.** S. 253. Nicht nachweisbar. Im Stil der zweistimmigen Inventionen. Violinschlüssel.

26. **V. Praeludium et Fuga** ex F♮ [F dur]. S. 255–257. BG 36, S. 112.

Über dem Titel: I[n] N[omine] J[esu].

27. **Praeludium con Fuga** ex G dur. S. 259 bis 262. BG 36, S. 114.

Mit Fingersatz und Verzierungen aber nur zu Anfang des Praeludiums. Ein Versehen in der Abschrift wird nachträglich richtig gestellt.

28. **Praeludium ex A mol.** S. 263–269. BG 36, S. 138.

Mit Fingersätzen und Verzierungen.

29. **Concerto ex C♮** (C dur) di J.(ohann) E.(rnst) D[ux Weimarensis] applic. par Monsieur J. S. Bach. S. 271–276. BG 42, S. 148.

Violinschlüssel. In der BG als 13. Konzert nach Vivaldi bezeichnet.

30. [Concerto X für Klavier]. S. 279–285. BG 42, S. 127.

Das Manuskript hat keine Aufschrift. BG S. 129 T. 3–5. Die Figuren der linken Hand klaviermäßiger gestaltet.

31. **Fuga ô vero Thema Albinoninum** elaboratum et ad Clavicimbalum applicatum per Joh: Bast: Bachium. S. 287–292. BG 36, S. 178.

Ms 9. Fol. 6 Bl.

Trio ex D♭ a Violino et Clavecin oblig. Zwei Stimmen. 2 und 4 Bl. Auf der Violinstimme: I[n] N[omine] J[esu]. Violinschlüssel. Neudruck von Max Seiffert im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, cf. die Ausführungen daselbst S. 24. Fehlt in der Gesamtausgabe.

Ms 10. Fol. 16 Bl. Dazu ein Stimmheft 8 Bl. Aus Griepenkerls Besitz.

1. **Sonata.** Violino discordato [G dur] mit Cembalo [F dur] S. 1—8. BG 9, S. 221.
   Die Trio-Sonate der BG hier als Violinsonate. Den Part der Flötenstimme spielt die rechte Hand des Cembalo Violinschlüssel. Cembalobaß unbeziffert, reicher figuriert als in BG. In dieser Form unbekannt.
2. **Sonata** für Viola da Gamba und Cembalo. S. 9—20. BG 9, S. 203.
3. **Sonata** für Flöte und Cembalo. S. 22—31. BG 9, S. 22.

Ms 11. Fol. 4 Bl. Erworben 1916. **Concerto** del Principe di Giov: Ernesto. Duca Sasso-Vinaria, appropriato all' Organo di J. S. Bach. BG 38, S. 149.

Datiert 1739. Der Name des Schreibers ausradiert. In BG als Konzert Nr. 1 nach Vivaldi bezeichnet. Vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1916. S. V.

Msa Nr. 1. Fol. 4 einzelne Blätter. **Das Autograph von Praeludium [und Fuge, G dur] pro Organo con Pedal di J. S. Bach.** BG 15, S. 169.

Von fremder Hand oben rechts: per manum autoris, links unten: eigene Handschrift des berühmten Sebastian Bach. Geschenk des Stifters der Bibliothek, Dr. Max Abraham.

III. Sammlung Rudorff.

a) Autographen: Kantaten in Originalpartitur.

Msa R Nr. 1—4.

1. **Kantate: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“.** Fol. Msa R Nr. 1. BG I, S. 55. Drei nebeneinandergelegte Bogen, [12 Seiten] voll beschrieben. Umschlag mit Aufschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs: Domin: 2 post Trin: Ach Gott vom Himmel sieh darein, â 4 Voc. 4 Tromb.: 2 Hautb.: 2 Violini, Viola e Continuo di Sign. J. S. Bach. Über dem Notentext von Seb. Bachs Hand: J.[esu] J.[uva]. Doīca 2 post Trinitatis (!) — Ach Gott vom Himmel sieh darein. Kein Schlußsignum.

   Beim Schlußchoral fehlt der Text. Nur ein Instrumentalvermerk „Violino solo“ bei der Arie „Tilg o Herr“. Bezifferung nur bei den beiden Anfangstakten des Rezitativs „Sie lehren eitel falsche List“ u. T. 8: 6/♯/2. Unten auf S. 5 notiert Bach das Anfangsmotiv der Arie „Tilg o Herr“ und das Ritornell der Solo-Violine, S. 7 werden die letzten 5 Takte derselben Arie zunächst in Tabulaturschrift aufgezeichnet, auf der folgenden Seite in Notenschrift wiederholt, ebenso S. 11 [BG, S.°71, T. 4/5], wo aber bei der Niederschrift in Noten die ursprüngliche Fassung (T. 5) des Solotenors es c d es es verworfen wird. Die Tempobezeichnungen Adagio im ersten Rezitativ stehen im Original; im zweiten Rezitativ und vor dem Choral fehlen dagegen die Bezeichnungen Arioso und Adagio.

2. **Kantate: Ach, lieben Christen, seid getrost.** Fol. Msa R Nr. 2. BG 24, S. 83. Vier nebeneinandergelegte Bogen [von Bach mit 2—4 bezeichnet]. Auf der letzten Seite nur die obersten 5 Notensysteme beschrieben. Um den Notentext ein Umschlag mit Titel von der Hand A. M. Bachs: Dom.: 17 post Trin: Ach lieben Xsten seyd getrost, a 4 Voc. Corno, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola con Continuo di Sign. J. S. Bach. Aufschrift des Notentextes von Seb. Bachs Hand: J. J. Doīca 17 post Trinitat. Ach lieben Xsten seyd getrost. Am Schluß Bachs Signum: S[oli] D[eo] G[loria].

   Auf dem Umschlagstitel ist das Wort Corno augenscheinlich später eingetragen. Bezeichnend für das Verhältnis der beiden Ehegatten ist die Übereinstimmung der Abkürzung X sten für Christen. Instrumente sind nur zweimal genannt: Traverse bei der Aria „Wo wird in diesem Jammerthal“, und Hautb., Violini bei der Aria: „Du machst, o Tod“. Nur einmal eine Bezifferung, die durchstrichene 6, beim Anfang des Rezitativs „O Sünder trage“. Von der Aria „Kein Frucht das Weitzen Körnlein bringt“ und dem Schlußchoral „Den Himmel und auch die Erde“ kein weiterer Text. Am Schlusse des Eingangschors skizziert Bach unten rechts die Anfangstakte des Continuo zum Choral „Kein Frucht“ aber im $^3/_8$ Takt. Im Autographen fehlen die Angaben: Andante (S. 101) und adagio (S. 107.) S. 107. 2. T. vorletztes Sechszehntel a statt as.

3. **Kantate: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.** Fol. Msa R Nr. 3. BG 24, S. 51. Drei nebeneinandergelegte mit Noten beschriebene Bogen. 2 und 3 von Bach eigenhändig signiert, und zwei Umschlagbogen, von denen aber nur die Vorderseite des dritten Blattes zur Hälfte mit Noten beschrieben ist [von Bach mit 4 bezeichnet]. Zusammenhängender Notentext also 12 ½ Seiten. Aufschrift auf der Vorderseite des ersten Umschlagbogens von A. M. Bachs Hand: Domin.: 11 post Trinit. Herr Jesu Christ du höchstes Guth à 4 Vocibus. Flaut: Travers. 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Sign. J. S. Bach. Die Seiten 2—4 und 18—20 sind frei. Überschrift des Notentextes [Bl. 3] von Seb. Bachs Hand: J. J.. Concerto Doica 11 post Trinit. Herr Jesu Christ du höchstes gut. Kein Schlußsignum.

Flüchtige Schrift, an einzelnen wenigen Stellen infolge von Korrekturen schwer zu entziffern. Der Choralsatz „Erbarm dich mein“ ist unter dem Eingangschor auf den dabei freigebliebenen untersten Systemen der Seiten 5—8 notiert. Von Instrumenten sind genannt: Bei der Baßarie 2 Hautb., die Tenorarie hat den Vermerk: Aria col la Traversiere. Text vollständig bis auf den Choral, von dem nur die Worte „Stärck mich“ aufgeschrieben sind. Bezifferung nur ganz spärlich (cf. den Druck der BG). Variante: BG S. 59, Syst. III, T. 1. hhag statt hHAG.

4. **Kantate: O Ewigkeit, du Donnerwort.** Fol. Msa R Nr. 4. BG 2, S. 293. Sechs nebeneinandergelegte Bogen [die beiden ersten von Bach mit 1 und 2 signiert]; vom 6. Bogen nur die erste Seite mit Noten beschrieben [also 21 Seiten Notentext]. Darum ein Umschlag mit der Aufschrift von Anna Magdalena Bachs Hand: Domin.: 1 post Trinit.: O Ewigkeit du Donner Wort. à 4 Voc: Tromba, 3 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Sign. J. S. Bach. Oben auf der ersten Notenseite von Seb. Bachs Hand: I[n] N[omine] D[omini] N[ostri] J[esu] C[hristi]. Concerto Doica 1 post Trinitat. Am Schluß sein eigenhändiges Signum: S.D.G. Die Handschrift ist flüchtig, aber leserlich, mit vielen Korrekturen.

Von Instrumenten sind genannt: 3 Hautbois zu Anfang und bei der Arie „Gott ist gerecht“, ferner 2 Violini bei der Arie „O Mensch errette deine Seele“. Bei der Arie „Ewigkeit du machst mir bange“ sind T. 17—15 vorm Schluß Violino 2 und Viola angemerkt, da Bach aus Raummangel diese beiden Stimmen auf der gegenüberstehenden Seite unten besonders notiert hat. Bezifferter Baß findet sich nur ganz vereinzelt am Beginn des ersten Rezitativs als $\substack{6\\5}$ bei H, weiter als $\substack{6\,7\\4\,2}$ (BG, S. 309, Syst. III, 3) und S. 323, Syst. V, T. 3 als $\substack{6\\4\\2}$. Ebenso fehlen die Vorschläge in den Singstimmen meist und die Bezeichnung Adagio (BG, S. 313 letzter Takt). Der Schluß-Choral ohne Text. Der Baß (BG, S. 326, T. 1—5) ist in Tabulaturschrift notiert, im dritten Takt heißt aber die erste Note A statt a.

b) Kantaten in Originalstimmen mit autographen Bruchstücken, Vortragsbezeichnungen, Bezifferungen und Korrekturen.

Ms R Nr. 1—6.

1. **Kantate: Erschallet ihr Lieder.** Fol. Ms R Nr. 1. BG 35, S. 37. Hier in Ddur. Vorhandene Stimmen: Flute travers., Hautbois d'Amour, Fagotto, Violino 1/2, Violoncello mit Bezifferung Bachs. [Vergl. die Beschreibung in BG 41, S. XLII.]

Nach einer Notiz Rudorffs waren die Stimmen ursprünglich im Besitze seiner Eltern, dann bei F. W. Jähns, von dem sie Rudorff durch ein Vermächtnis 1888 zurückerhielt. Dem Herausgeber der Kantate, A. Dörffel, kamen die Stimmen erst nach der Drucklegung zu Gesicht. Nach seiner Meinung ist die Bearbeitung in Ddur die spätere Form.

2. **Kantate: Es ist ein trotzig und verzagt Ding.** Fol. Ms R Nr. 2. BG 35, S. 181. Vorhandene Stimmen: Soprano, Alto, Tenore und Basso. Hautbois 1, 2, Taille, Violino 1 [zweimal], Violino 2, Viola, Continuo in c [dreimal], einer davon vollständig beziffert. Dazu ein Umschlag mit der Aufschrift von Anna Magdalena Bach: Festo S. S. Trinitat: Es ist ein trotzig und verzagt Ding à 4 Vocibus, 2 Hautbois, Taille, 2 Violini, Viola e Continuo, di Sign: J. S. Bach.

Von derselben Hand auch die Vokalstimmen und zum größten Teile auch die Orchesterstimmen. Vergl. BG 41, S. XLI.

3. **Kantate: Es wartet Alles auf dich.** Fol. Ms. R Nr. 3. BG 37, S. 157. Vorhandene Stimmen: Hautbois 1, 2; Violino 1, 2 [je zweimal]; Viola: Continuo in gmoll und in fmoll [je zweimal].

Von den beiden Continuostimmen in fmoll ist die eine von Seb. Bachs Hand vollständig beziffert. Vergl. die Beschreibung der Stimmen in BG 37, S. XXXIII f.

4. **Kantate: Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.** Fol. und 2 Bl. quer 8°. Ms R Nr. 4. BG 35, S. 105. Vorhanden: Hautbois 1/2; Corno da caccia 2; Violino concertato 1, 2 und 3; Viola 3 concertato; Violoncello 2/3 concertato; Continuo [unbeziffert und nicht transponiert]. Canto: Choral [quer 8°]; Altarie „Ich liebe den Höchsten", Tenor-Rezitativ „O Liebe, welcher keine gleich" [quer 8°].

Altstimme unterschrieben: Fine d: 5. Junij 1729, Lipsiae. Die erste Hautboisstimme trägt die durchstrichene Überschrift: Cornu d' Caccias 3, möglicherweise fanden also 3 Corni da caccia Verwendung, die gedruckte Partitur weist nur 2 auf. Die Stimmen kamen erst nach der Drucklegung der Kantate zum Vorschein (vergl. BG 41, Vorwort S. XLI f).

5. **Kantate: Thue Rechnung! Donnerwort.** Fol. Ms R Nr. 5. BG 33, S. 149. Vorhanden: Hautbois d'amour 1, 2, Violino 1, 2, Viola, je 1 Bl.; 2 Continuostimmen in hmoll, eine davon vollständig beziffert, und 2 Continuostimmen in amoll, eine davon gar nicht, die andere nur bei den Rezitativen beziffert; je 2 Bl. Vergl. BG 41, S. XLIII.

Die Stimmen zum größten Teil von der Hand Anna Magdalena Bachs, der Choral zumeist von Seb. Bach selbst niedergeschrieben. Bei der Abschrift der Continuostimmen haben noch andere Schreiber mitgewirkt. Übereinstimmend in allen 4 Continuostimmen lautet die letzte Triole im 19. T. cis e cis [resp. h d h], so daß hiernach der Druck BG 33, S. 152, I, T. 2, zu berichtigen ist.

6. **Kantate: Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.** Fol. Ms R Nr 6. BG 35, S. 237. Vorhandene Stimmen: Violino 1, 2, Continuo [unbeziffert] je 4 Bl. und Corno 1 Bl. Von der Hand A. M. Bachs. [Vergl. BG 41, S. XLIII.]

Die beim Druck der Kantate unbekannt gebliebene Hornstimme ist nachträglich in BG 41, 204 abgedruckt worden. Bemerkung E. Rudorffs: Dr. Max Jähns besitzt Tenor- und Baßstimmen von der Hand Friedemann Bachs.

c) Mss R Nr. 7—20.

7. **Kantate: Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. Partitur-Abschrift von Friedemann Bach.** Überschrift über dem Notentext von Friedemann Bachs Hand. Moderato. I N J. di I S Bach. Zu Ende derer Catechissmi Predigten. Fol. Zwei ineinandergelegte Bogen. Ms R Nr. 7. BG 33, S. 195.

Die Arie ist hier für Baß nach C dur transponiert, ohne jede Bezifferung. Darauf folgt ein sonst nicht nachweisbares beziffertes Rezitativ für Alt „Wie ruhig ist doch meine Seele", den Schluß bildet der Anfangschor aus der Kantate „Herz und Mund", BG 30, S. 193, aber statt $^{6}/_{4}$ im $^{3}/_{4}$ Takt und verändertem Text:

Herz und Mund kann sich nun laben	Alle Furcht und Heuchelei
An den süßen Himmelsgaben.	Ist verkehrt in Buß und Reu.

In dieser Form ungedruckt.

8 **Solo-Kantate: Weichet nur betrübte Schatten. Partiturabschrift von Johann Ringk.** Die einzige Handschrift, die von dieser Kantate bekannt geworden ist. Drei ineinandergelegte Bogen. Auf der ersten Seite die Überschrift: Cantata à voce Sola. Weiget (!) nur betrübte Schatten. 1 Oboe, 2 Violini, 1 Viola, Canto et Fondamentum di J. S. Pach (!). Rechts unten: Johannes Ringk. Anno 1730. Ms R Nr. 8. BG 11,2, S. 75.

Ms R Nr. 9. BG 36, S. 91. **Praeludium** [et Fuga] pro Clavicimbalo [a moll]. Fol., 8 Bl. Alter Umschlag in Goldpapier.

Ms R Nr. 10. Fol. 31,5×20 cm. 16 Bl.

1. **Fuga** [über ein Thema von Albinoni, hmoll]. S. 1—11. BG 36, S. 178.
2. [**Partita II** aus **Klavierübung** 1. Tl.] S. 12—32. BG 3, S. 56.

Aufschrift: Meinem Vielgeliebten. Nr. 2. Violinschlüssel. Fast ohne Verzierungen.

Ms R Nr. 11. Fol. 16 Bl.

Inventionen und Symphonien. BG 3, S. 1. Bl. 1 Rückseite: Copia. Aufrichtige Anleitung von H. Joh. S. Bach: . . . . von Ao. 1723. Wormit denen Liebhaber des Clavirs, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein 1 mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weitern progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventi[o]nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine Cantable Art im Spielen

zu erlangen und daneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.
Verfertiget von Joh. Sebast. Bach hochf. Anhalt Cöthenich. Capelmeister, A. 1723
betreffen 15 Inventio: und 15 Sinfonia.
Copirt nach von Jürgen Jürgensen, Hambg.: Ao. 1780.

Am Schlusse der 15. Invention heißt es: Sequantur(!) adhuc 15 Sinfoniae tribus vocibus obligatis. — Auf dem Umschlag mit Bleistift von Felix Mendelssohn-Bartholdys Hand: Inventionen und Symphonien. Über Mendelssohns Verhältnis zu der Rudorffschen Sammlung vergl. Jahrbuch der M. P. für 1917, S. VIII.

Ms R Nr. 11a. Fol. 15 Bl. **XV. Sinfonie** a 3 per il Cembalo. BG 3, S. 19.
Jüngere Handschrift. Aus Zelters Besitz.

Ms R Nr. 11b. Fol. 8 Bl. [**Desgl.**] Nr. 3, 4, 6, 9, 10.

Ms R Nr. 11c. Fol. 2 Bl. [**Desgl.**] Nr. 9, 10.

Ms R Nr. 12. Fol. **Toccata** [aus der Partita Nr. 6 in E moll]. S. 1—5. BG 3, S. 116.
Als Schreiber ist mit Sicherheit Jürgen Jürgensen anzunehmen. Violinschlüssel.

Ms R Nr. 13. Fol. 24 Bl.

1. **Preludio** [Wohlt. Kl. 1. Tl. Nr. 1] S. 2—3. BG 14, S. 3.
2. **Preludio** [Wohlt. Kl. 2. Tl. Nr. 12] S. 4—5. BG 14, S. 138.
3. **Fantasia** [c moll] S. 6—9. BG 36, S. 145.
4. **Preludio** [aus Partita 1, B dur] S. 10—11. BG 3, S. 46.
5. **Fantasia** [Wohlt. Kl. 1. Tl. Nr. 21] S. 12—13. BG 14, S. 74.
6. **Fantasia** [Wohlt. Kl. 1. Tl. Nr. 15] S. 14—15. BG 14, S. 52.

Sämtliche Nummern im Violinschlüssel. Aufschrift: Praeludien und Fugen von J. S. Bach, Fasch, Kirnber., Nichelmann, von Friedemann Bachs Hand.

Ms R Nr. 14. Fol. 12 Bl. **Suite 3** [aus den Englischen Suiten]. S. 1—13. BG 13,2, S. 30 und 45,1, S. 30. Violinschlüssel.

Ms R Nr. 15. Fol. 15 Bl.

2. **Trio** (zu einem Menuett von Stölzel] S. 1. BG 36, S. 126 und 45,1 S. 226.
3. **Praeambulum** [F dur] S. 2. BG 36, S. 124.
4. **Praeludium** [F dur] S. 2—3. BG 36, S. 124.
5. **Fuga** [C dur] S. 4—5. BG 36, S. 186.
6. **Gigue** [A dur] S. 6—7. BG 36, S. 233.
8. [**Praeludium, F dur**] S. 12. BG 36, S. 124.
   Violinschlüssel s. Nr. 3.
9. [**Choralvorspiel: Vor deinen Thron tret' ich**] S. 14—15. BG 25,2, S. 145.
   Der Choral mit roter Tinte notiert.
10. **Fuga** [A dur] S. 18—19. BG 36, S. 157.

Ms R Nr. 16. Fol. und quer Fol. 23 Bl.

1. **Fuge ddur** [in der Messe aus hmoll als gratias, und in der Einweihungsmusik aus ddur als Chor auf die Worte „wir danken Dir" etc.] von J. S. Bach. Fol. S. 3—7.
   Die Titelaufschrift von der Hand Mendelssohn-Bartholdys.
2. **Das zweite Kyrie** aus der großen Messe in hmoll von Seb. Bach. [Mendelssohns Handschrift] quer Fol. S. 9—11.
   Beide Nummern ohne Text, also wohl für die Orgel berechnet, auf 3 Systemen aufgezeichnet.
3. **Fuga a6** [aus dem musikalischen Opfer] über Friedrichs d. Gr. Thema. quer Fol. S. 13—20. BG 31,2, S. 10.
   Titel von Mendelssohns Hand. Die Stimmen durch rote und schwarze Tinte auseinandergehalten. Violinschlüssel.
4. [**Choralvorspiel**] **Jesus Christus unser Heyland** per il Organo pieno — [Desgleichen] Auf andere Art. S. 21—24. BG 25,2, S. 188 und 140.
   Der Choral mit roter Tinte notiert.
5. **Fuga à 5** con pedale pro Organo pleno, aus dem 3. Theile der Clavier-Übung [Zusatz von Rust]. Unvollständig. S. 25—31. BG 3, S. 254.
   Violinschlüssel. Lücke zwischen S. 256, IV,4 bis S. 259, V,1. Die Blätter sind augenscheinlich verloren gegangen.
8. **Fuga in H moll,** cujus Thema est Albinono elaboratum est autem di J. S. Bach. Scripsit: Wolffgang Nicolaus Meye. S. 43—44. BG 36, S. 178.
   Unvollständig. Vergl. Einleitung S. 57.
9. [**Passacaglia für Orgel** in C moll] Bruchstück. S. 45—46. BG 15, S. 298.
   Nur vorhanden: BG, S. 298, V Syst. T. 2 letztes Viertel bis zum Schluß S. 301.

Ms R Nr. 17. Fol. 4 Bl. **Sonata a Flauto traverso col cembalo.** BG 43, S. 9.

Das Ms stimmt, soweit es sich aus dem Revisionsbericht ersehen läßt, mit der von der BG benutzten Vorlage 2 überein, die mehrfach vom Druck abweicht.

Ms R Nr. 18. Fol. 2×12 Bogen und zwei Umschlagbogen, darum ein Deckel mit schön gestochener Umrahmung.

Vierstimmige Choräle. In Partitur. 149 Nummern. Alphabetisches Register auf den Umschlägen.

Das Manuskript zählt fälschlich 150 Nummern.

Ms R Nr. 19. Fol. 12 Bl. und viermal je 4 Bl. **Concerto** pel il Cembalo concertato Due Violini, Viola, Violoncello e Contrabasso. BG 17, S. 199.

Aus Zelters Besitz. Mit eigenhändiger Widmung an die Mutter Rudorffs: Seiner lieben getreuen Betty zu freundl. Andenken. Zelter Berlin den 10. März 1832. Der Klavierpart in eigner Bearbeitung Zelters.

Ms R Nr. 20. Quer Fol. 5 Bl. **Kantate: Ich habe meine Zuversicht.** BG 37, S. 195.

Moderne Partiturabschrift der Bruchstücke des Autographs, die sich von der Kantate erhalten haben. Aus Jähnsschem Besitz an Rudorff gekommen. Vergl. Spitta, Bach, II, S. 802.

Register.

Abkürzungen der Signaturen: 8,8; = Ms 8 Nr. 8, aR 1; = Ms aR Nr. 1 usw.; es ist also hier überall Ms zu ergänzen. Eingeklammerte Zahlen beziehen sich auf die Seiten der betreffenden Bände der BG., bei den Choralvorspielen aber auf die Bände (25) und (40) selbst. Kleine Buchstaben bezeichnen die Moll-, große Buchstaben die Durtonart.

a) Vokalmusik.

b) Instrumentalmusik.

3. Orgel. BG, Bd. 15. Passacaglia c (298) R 16, 9; Praeludien und Fugen C (228) 1, 8; D (88) 7, 11; e (100) 7, 19; e (236) 1, 9; 7, 18; F (164) 3, 2; G (169) a 1; 7, 17; g (180) 4, 4; h (199) 1, 17; Sonaten C (50) 1, 4; d (26) 1, 5; 7, 16; e (40) 4, 17.

BG, Bd. 38. Canzona (126) 7, 21; Concerto (Nr. 1) 11; Fantasia c (64) 1, 3; Fuga c Legrenzithema (205) 1, 18; h Corellithema (121) 1, 16; Praeludium G (9) 7, 20; a (89) 7, 22; Trio c (219) 7, 1; Trio (nach der Gambensonate BG 9) 7, 3.

Orgelarrangements aus der **Messe in h** R 16, 1—2.

BG 25, 2 und 40. Choralvorspiele und Choralfantasien. Allein Gott in (25) 7, 29—30 [cf. 7, 28]; An Wasserflüssen (25) 7, 31; (40) 7, 31; Christ der du bist: Partite (40) 4, 16; Christ lag in Todesbanden (40) 1, 7; Dies sind die heil'gen zehn Gebot (25) 7, 23; Gelobet seist du Jesu (40) 7, 26; Gottes Sohn ist kommen (25) 7, 10; Herr Gott nun schleuß (25) 7, 24; Herr Jesu Christ dich zu (25) 7, 32; Ich ruf zu dir (25) 3, 1; In dulci jubilo (40) 7, 26; Jesus Christus unser Heiland (25) R 16, 4; Komm heil'ger Geist, Herre Gott (25) 7, 33—34; Lobt Gott ihr Christen (25) 7, 10; (40) 7, 26; Nun kommt der Heiden (25) 7, 35—37; O Herre Gott, dein göttlich (s. Dörffels Verz. Anhg. I. Thema 102) 7, 10; O Lamm Gottes (25) 7, 38; Schmücke dich o liebe Seele (25) 7, 39; Sei gegrüßet: Partite (40) 7, 25; Von Gott will ich nicht lassen (25) 7, 40; Vom Himmel hoch (40) 7, 26; Vor deinen Thron (25) R 15, 9; Wir Christenleut (25) 1, 2; Wir glauben all (40) 7, 4.

c) Unbekannte Stücke.

1. **Klavier:** Fantasia D 8, 25; Fuga c 8, 3; Ouverture 8, 1.
2. **Klavier mit Instrumenten:** Trio für Violine und Cembalo 9.
3. **Orgel:** Concerto 7, 15; 4 Fugen 2, 3; Fuge a 7, 13; Trio G 7, 2; h 1, 10.
4. **Choralvorspiele:** Ach was ist doch unser Leben 7, 8; Christus, der uns selig macht 7, 9; Ich ruf zu dir 4, 5; In dulci jubilo 7, 7; Liebster Jesu 7, 5; Lobt Gott ihr Christen 4, 12; Vater unser im Himmelreich 7, 6.

Totenschau für das Jahr 1919

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ	= Allgemeine Musik-Zeitung.
Cae	= Caecilienvereinsorgan (Regensburg).
DMZ	= Deutsche Musiker-Zeitung.
DTZ	= Deutsche Tonkünstler-Zeitung.
Kl	= Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter).
KP	= Konzert-Programme der Gegenwart (Frankfurt a. M.).
Kw	= Kunstwart.
MGKK	= Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst.
MK	= Musiker-Kalender (Raabe & Plothow).
MRS	= Musikal. Rundschau (Düsseldorf).
Musa	= Musica sacra (Regensburg).
NMZ	= Neue Musik-Zeitung.
NZ	= Neue Zeitschrift für Musik.
RMTZ	= Rheinische Musik- und Theater-Zeitung.
Sh	= Sängerhalle (Deutsche Sängerbundes-Zeitg.).
Si	= Signale.
St	= Die Stimme.
ZIB	= Zeitschrift für Instrumentenbau.
ZM	= Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Berichtigung: Die von verschiedenen Zeitschriften gebrachte Nachricht des Ablebens von ALEXANDER SILOTI hat sich erfreulicherweise nicht bestätigt.

ADAM, FRIEDRICH, Begründer und Senior der Firma F. Adam, Hof-Pianofortefabrik. † 10. Juli in Crefeld (79). ZIB 39, 499 und 513.

AIGNER-STRAUSS, LINA, die einzige Tochter des Walzerkomponisten Josef Strauß. † in Wien. NZ 324.

ANTOINE, GEORGES, Belgischer Komponist. NMZ 40, 158.

ANTROPP, KARL, Komponist. † 27. August in Wien (58). DTZ 101; St XIV, 74.

ARTARIA, KARL AUGUST, Präsident der Wiener Konzerthausgesellschaft und Kunstverleger. † in Wien. ZIB 39, 323; NMZ 40, 211.

BÄCHTIGER, ALFRED, Violinpädagoge. † in Basel (65). NMZ 40, 223; DTZ 89.

BALTHASAR, FRANZ, Direktor der belgischen Kunstharmoniumfabrik H. Balthasar-Florence. † in Namur (56). NMZ 40, 290.

BAUSBACK, MARIANNE, Musik- und Gesanglehrerin. † 21. Februar in München. NMZ 40, 182; St XIII, 213; DTZ 26.

BEERMANN, FRIEDRICH, Kapellmeister und Komponist. † in der Nacht vom 6./7. Oktober in Berlin (38). AMZ 586; NZ 270; NMZ 41, 48.

BEIDLER, ISOLDE, Tochter Hans von Bülows und Cosima Wagners. † in Bayreuth (54). AMZ 99; NZ 35; NMZ 40, 135.

BERGER, FEDOR, Prof., Klavierpädagoge. † in Köln. RMTZ 131.

BIGNELL, R., Leiter des nach ihm benannten Streichorchesters. † 13. September in Altona. RMTZ 301; NMZ 41, 48; KP VIII, 24; DTZ 100.

BINDER, LEOPOLD, Kapellmeister. † 8. August in Elberfeld-Barmen (37). DMZ 535.

BLÜTHNER, MAX, Mitinhaber der bekannten Pianofortefabrik. † 9. Dezember in Leipzig (58). ZIB 40, 211 u. 225; Kl '20, 10.

BOLZONI, GIOVANNI, Konservatoriumsdirektor und Komponist. † in Turin (89). NMZ 40, 290.

BONTEMPS, GUSTAV, Musikdirektor. † in Uelzen. DMZ 709.

---

1) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Bei Kw bedeuten die arabischen Zahlen das betreffende Heft. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der angegebenen Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Gestorbenen. ✠ = starb den Heldentod.

BÖSENDORFER, LUDWIG, Klavierfabrikant. † 9. Mai in Wien (84). ZIB 39, 378 u. 421; NZ 130; AMZ 383; DTZ 77.

BOSSENBERGER, MARIE, Sopranistin. † in Hannover (48). DTZ 26; St XIII, 191.

BRANDT, ADOLF, Professor, Musikdirektor. † in Magdeburg (82). AMZ 726.

BRAUN, SOPHIE, Gesanglehrerin. † 13. März in Berlin (60). Kl 49; DTZ 39; St XIII, 191.

BRUCH, KLARA, geb. TUCZEK, Konzertsängerin, die Gattin Max Bruchs. † in Friedenau (65). NZ 237; AMZ 489; NMZ 40, 307; St XIV, 22; RMTZ 301.

BRÜCKNER, MAX, Geheimer Hofrat, Professor, früher Leiter der Bayreuther Festspiel-Ausstattungs-Werkstätten. † in Coburg (84). AMZ 257; RMTZ 131; NMZ 40, 211; NZ 128.

BUSSMANN, FRITZ, ehemaliger großherzogl. hess. Hofopernsänger. † 22. März in Berlin (78). DTZ 51.

BUTZE, ROBERT, früher Organist zu St. Pauli. † in Chemnitz. NZ 306; KP VIII, 89.

CAMPANINI, CLEOFONTE, Opernkapellmeister. † in Chicago (59). DTZ XVIII, 9; AMZ '20, 31; NMZ 41, 147.

CASADESUS, LOUIS, † in Paris (80). NMZ 40, 307.

CLASEN, HEINZ, Musikdirigent. † 26. Dezember in Dresden (36). DMZ '20, 4.

COQUI, G., Sanitätsrat, Vorstand der Konzertgesellschaft. † in Krefeld. RMTZ 61; NMZ 40, 158.

CORDS, GUSTAV, Tonkünstler. † 9. November in Hamburg (74). DMZ '20, 4.

CRUSIUS, OTTO, Komponist. Kw 32, 10.

CUCUEL, GEORGES, Musikschriftsteller. † im Oktober 1918! in Dijon (35). AMZ 466; DTZ 89; ZM 736.

CURTH, OTTO, Hoftheatermusiker. † 4. Januar in Dresden (61). DMZ 10.

CZERWENKA, MYLADA, einst gefeierte Wagner-Sängerin. † 22. Februar in Prag. NMZ 40, 171.

DEPPE, ADOLF, Lehrer an der Musikschule. † 29. Januar in Augsburg (78). DMZ 69; DTZ 17.

DESSY, GIOVANNI BATTISTA, Opernkomponist. † in Turin. NMZ 40, 290.

DIÉMER, LOUIS, Pianist. † in Paris (76). DTZ XVIII, 10; AMZ '20, 31; NMZ 41, 147.

DIESTERWEG, MORITZ, Klavierpädagoge und Musikschriftsteller aus Berlin. † 10. Juli im Krankenhause in Königstein im Taunus (58). AMZ 454; RMTZ 255; NMZ 41, 15; St XIV, 22.

DITTRICH, RUDOLF, Prof. an d. Akademie, Orgelvirtuos und Komponist. † in Wien. NMZ 40, 123; AMZ 75.

DOBER, JULIUS, Mitglied des Opernhaus-Orchesters. † 23. Juni in Hannover (53). DMZ 431.

DOBERMONT, KARL, Gesanglehrer an der 14. Realschule. † in Berlin (46). St XIII, 118.

DOLINA, MARIA, russische Sängerin. † in Paris. NMZ 41, 129.

DOOR, ANTON, Professor, Pianist, ehemaliger Professor am Konservatorium. † November in Wien (86). NMZ 41, 79; DTZ XVIII, 10.

DRESSLER, FRIEDRICH AUGUST, Komponist. † in Berlin. AMZ 690; St XIV, 97.

ECCARIUS-SIEBER, ARTUR, Musikschriftsteller. † 30. Juni in Berlin (55). NMZ 40, 262; Si 469; DTZ 77; AMZ 430; NZ 188; St XIII, 263.

ECKER-ECKHOFEN, OTTO FREIHERR VON, Dr., Konzertsänger und Gesangspädagoge. † 19. März in Leipzig (46). NZ 79; Kl 58; NMZ 40, 170.

EICHBERG, RICHARD J., Musikpädagoge und Komponist. † 16. Dezember in Berlin (64). DTZ XVIII, 3; St XIV, 96; AMZ '20, 31; Kl '20, 10; NMZ 41, 147.

EISENTRAUT, HERMANN, Kammermusiker, ehem. Lehrer am Konservatorium. † 21. November in Weimar (78). DMZ 849.

EMGE, ALFRED, Opernsänger (Tenorist) a. D. † 8. Februar in Schwerin (75). DTZ 26; St XIII, 213.

EMMÉ, AMALIA VON, geb. Hartmann, einstige Opernsängerin. † in Kopenhagen (94). AMZ 706; NMZ 41, 115.

ENZIAN, GISBERT, Musikdirektor. † 23. Mai in Kreuznach (72). DTZ 77.

ERLANGER, CAMILLE, Komponist. † in Paris (56). AMZ 234; NMZ 40, 195; KP VII, 272.

ERNST, HEINRICH, Kammersänger. † 11. August in Berlin (73). AMZ 466; DTZ 89; NZ 226; NMZ 40, 290; St XIV, 22.

ESTERHAZY, ALEXANDRINE, Gräfin, die Tochter Henriette Sontags, Komponistin (70). NMZ 40, 211.

FABRICIUS, JACOB, Komponist. † in Kopenhagen (79). AMZ 394; NZ 154; DTZ 89; NMZ 40, 263; RMTZ 177; St XIV, 22.

✠ FELDWEG, ERICH, Komponist aus Leipzig. Gefallen am 9. April 1918! NZ 291.

FERNBACHER, HERMANN, Tonkünstler. † 3. März in München. DTZ 39.

FISCHER, ALFRED, Musiklehrer. † 11. Mai in Augsburg. DTZ 64.

FISCHER, MAXIMILIAN, Kapellmeister. † 31. Dezember in Berlin (53). DTZ XVIII, 9.

FORSCHTER, BERTHA, die Großnichte und letzte Verwandte Mozarts. † 9. Januar in Graz (75). Musa 67; ZM I, 504; NMZ 40, 111; NZ 35.

FRANKE, HERMANN, Professor, Musikdirektor und Komponist. † in Sorau (85). RMTZ 350.

FRAUTZEN, THEODOR, Pianist. † in Montreux (77). NMZ 40, 98.

GARMO, HARRY DE, Heldenbariton an der Oper. † in Wiesbaden. Si 324; RMTZ 130; AMZ 234; DTZ 52.

GÄRTNER, JOHANN, Musiklehrer und Violinvirtuose. † 21. Juni in München (87). DTZ 77; AMZ 430; NMZ 40, 263; NZ 228; RMTZ 227.

GEISLER, PAUL, Komponist. † 3. April in Posen (62). NZ 96; AMZ 206; 212; NMZ 40, 195; Kl 73; Si 286; DTZ 52; St XIII, 213.

GELLRICH, MARTA, Klavierlehrerin. † 28. März in Berlin. DTZ 64.

GESSNER, ADOLF, Königl. Musikdirektor und Prof. der kathol. Kirchenmusik a. D. am städt. Konservatorium in Straßburg. † 20. Juni in Oppenau. Cae 46; Musa 121.

GJELLERUP, KARL, Dichter und Musikschriftsteller. † Oktober in Klotzsche bei Dresden (62). NZ 270.

GLAUS, ALFRED, Organist am Münster u. Lehrer an der Musikschule. † 12. Mai in Basel. RMTZ 195; DTZ 77; NZ 162; AMZ 430; St XIII, 263.

GLÖCKNER, STEFAN, Tonkünstler. † 26. Dezember in München (60). DTZ XVIII, 10.

GOLLECK, KARL, Musiker. † 2. Februar in Baden-Baden (40). DMZ 58.

GOWA, ALBERT, Cellist. † in Hamburg (77). DTZ 126; KP VIII, 63.

GREDER, EMIL, ehem. Königl. Sächs. Hofopernsänger. † 20. Dezember in New York (52). DTZ XVIII, 60.

GRILL, LEO, Prof., ehemaliger Lehrer am Leipziger Konservatorium. † 12. Mai in Ehrwald (Tirol) (74). NZ 140; KP VII, 272; NMZ 40, 250.

GRIMM, HEINR., Musikdirektor. † 3. Juni in Iserlohn (82). DMZ 389.

GRIMM, WILHELM, Musikdirektor. † in Schaffhausen (87). DTZ 126; KP VIII, 89.

GRÜNDEL, PAUL, Kapellmeister. † 5. März in Berlin. DTZ 52.

GRÜTZMACHER, FRIEDRICH, Professor, Solocellist der Gürzenichkonzerte. † am 25. Juli in Cöln (53). AMZ 454; DMZ 514; NZ 216; Kl 136.

GRÜTZNER, VON, Professor Dr., Stimmforscher. † in Stuttgart. St XIII, 263.

GÜNZBURGER, BERNHARD, Prof., Kammersänger. † 21. März in München (72). DTZ 52; AMZ 171; NZ 79; NMZ 40, 158.

HAAK, CARL, Königl. Musikdirigent a. D. † 13. März in Königsberg in Pr. (82). DMZ 217.

HAMMERSTEIN, OSKAR, Opernunternehmer. † in New York (70). AMZ 454; RMTZ 227; St XIII, 263.

HAYDTER, ALEXANDER, Opernsänger, Baßbuffo. † 10. Februar in Wien (46). NZ 48; NMZ 40, 147; DTZ 39.

HERTZ, SAMUEL, Inhaber einer Klavierschule. † 7. April in Berlin (52). DTZ 64; RMTZ 100; NMZ 40, 195; St XIV, 22.

HESZL, LUCIE, Koloratursängerin. † 5. Februar in Wien (26). DTZ 39; St XIII, 191.

HIGGINSON, COL HENRY LEE, Gründer des Sinfonie-Orchesters. † 15. November in Boston (85). DTZ XVIII, 9; AMZ 742; RMTZ '20, 10; Si '20, 60.

✠ HIPPE, HANS, Hofmusiker in Dessau. † 3. Oktober auf dem Rückmarsch durch Belgien. DMZ 729.

HOFBERG, MAGNUS, Hof-Harmoniumfabrikant. † 13. November in Leipzig (57). ZIB 40, 146.

HOFFMANN-SANDOW, BERTA, Witwe des ehemaligen Kölner Theaterdirektors und Weimarer Intendanten, Opernsängerin und Gesanglehrerin. † in München (57). AMZ 655; NMZ 41, 79; RMTZ 421; DTZ 126.

HOFMAYR, MAX, Kammermusiker a. D. † 19. Mai in München. DTZ 64.

HORST, ERIK VAN, Baritonist. † Dezember in Düsseldorf (43). DTZ XVIII, 21.

HUMMEL, JOSEPH FRIEDRICH, Komponist, der frühere Direktor des Mozarteums. † 29. August in Salzburg (78). AMZ 477; NMZ 40, 307; DTZ 101; Sh 171.

HÜTTNER, GEORG, Professor und Musikdirektor in Dortmund. † 29. November im Sanatorium zu Gundelsheim (58). RMTZ 397; DMZ 849; Si 838; NZ 322; NMZ 41, 115; AMZ '20, 31.

ILLICA, LUIGI, Librettist. † in seiner Villa Castel Arquato bei Piacenza. NMZ 41, 147; St XIV, 121.

JACOBI, MARTIN, Dr., Komponist. † 24. Oktober in München. DTZ XVIII, 9; AMZ '20, 31; NMZ 41, 147.

JANKÓ, PAUL VON, der Erfinder der Jankó-Klaviatur. † 17. März in Konstantinopel (64). ZIB 40, 147; AMZ 642; DTZ 126; NMZ 41, 115.

JEREMIASCH, JARKO, Komponist. † in Budweis (30). AMZ 75; NZ 34; NMZ 40, 123; DTZ 25.

KEILBERTH, FRIEDRICH, Musikdirigent. † 3. Juli in München (75). DMZ 431.

KEISER, FRITZ, Großherzogl. hess. Musikdirektor und Musikreferent. † in Wiesbaden (71). DTZ 113; KP VIII, 24.

KELLER, GEORG, Konzertmeister. † in Köln (59). RMTZ 349.

KELLER-WEBER, Frau KLARA, Opernsängerin a. D. † in Frankfurt a. M. (57). AMZ '20, 31.

KIENZL, Frau LILLI, die Gattin des Komponisten, ehemalige dramatische Sängerin. † in Bad Aussee. AMZ 673; Kl 186; NMZ 41, 99; DTZ XVIII, 9.

KJERULF, CHARLES, Komponist und Musikkritiker in Kopenhagen. † in Helsingör (62). Si 556; AMZ 479; St XIV, 22; DTZ 101.

KLEIN, AUGUST, Königlicher Musikdirektor und Komponist. † 7. März in Kassel (65). Sh 78; 80; AMZ 147; St XIII, 167; NMZ 40, 158; DTZ 64.

KNISPEL, HERMANN, Direktionsrat und Chronist des Hessischen Landestheaters. † 26. Oktober in Darmstadt. NMZ 41, 63.

KOCH, OSKAR, Konzertmeister des städtischen Orchesters. † 22. März in Magdeburg. DMZ 270; AMZ 182; RMTZ 100; DTZ 52.

KOCH, RICHARD, Kammermusiker. † 30. Oktober in Sondershausen (46). DMZ 317.

KOCH, SIGURD VON, Komponist. † 9. März in Stockholm (40). NZ 79; AMZ 171; RMTZ 88; NMZ 40, 182; DTZ 52.

KÖHLER, BERNHARD, ehemal. Opernsänger in Köln und Komponist. † in Berlin (72). AMZ 706; DTZ XVIII, 9.

KOULEN, HEINRICH, Orgelbaumeister. † 14. März in Augsburg (74). ZIB 39, 337.

KRAMER, FRITZ, Chormeister des Zeißschen Gesangvereins in Jena. † in Mannheim. DTZ 26; St XIII, 213.

KRIEG, OSKAR, Königl. preuß. Kammermusiker a. D. † 14. März in Bern als Mitglied der dortigen Stadtkapelle (63). DMZ 142.

KRIEGER, LUDWIG, Cellist. † 13. Februar in Düsseldorf (73). DMZ 69.

KROPP, TONI, Pianistin. † 30. Januar in Oldenburg. DTZ 26.

KRÜGER, GOTTFRIED, Opernbariton. † 23. April in Bamberg. DTZ 64; St XIV, 22.

KRUIS, VAN'T. Komponist. † in Lausanne (58). RMTZ 88.

KRUSPE, EDUARD, Holzblasinstrumentenfabrikant. † 3. November in Erfurt (48). ZIB 40, 148.

KUFFERATH, MAURICE, Direktor des Monnaie-Theaters. † 8. Dezember in Brüssel (68). NZ 320; AMZ 742; NMZ 41, 115; DTZ XVIII, 9; St XIV, 120.

KÜFFNER, KARL, Dr., Studienrat und Musikschriftsteller. † 9. März in München. DTZ 52.

KUGEL, IGNAZ, Konzertunternehmer. † in Wien. Si 475.

KULICKE, FRIEDRICH, Gesanglehrer und Rezitator. † in Berlin. St XIII, 141.

LAGRANGE, MAX, Konzertmeister. † in München (45). DTZ 126.

LANG, HEINRICH, Professor, Komponist und Orgelspieler. † 14. November in Stuttgart (61). MGKK 25, 57; AMZ 690; NMZ 41, 79 und 141; NZ 322; DTZ XVIII, 10; Kl '20, 10.

LANGE-BEY, PAUL, Professor, Musikdirektor. † 2. Dezember in Konstantinopel (63). AMZ '20, 31; DMZ '20, 2.

LANICCA, RICHARD, Musiklehrer. † 4. Februar in Bern (84). DTZ 25; NMZ 40, 148.

LEONCAVALLO, RUGGIERO, Opernkomponist. † 10. August in Montecatini (61). AMZ 463; DTZ 89; Kw 32, 23; Si 542; NZ 219; RMTZ 239; St XIII, 263; Kl 136; NMZ 40, 290.

LEROUX, XAVIER, Komponist. † 2. Februar in Paris (56). DTZ 26; AMZ 86; RMTZ 48; NMZ 40, 135.

LESSER, MARTIN, Geiger und Sänger. † in Berlin. NZ 113; KP VII, 272.

LÉVÈQUE, DE, Direktor des Konservatoriums. † in Dijon. DTZ 126.

LEVIN, JULIUS, Musiklehrer. † 25. September in Hamburg. DTZ 126.

LIBAU-GROSS, HELENE, Operettensängerin. † in Stettin. DTZ XVIII, 9; St XIV, 121.

LICHT, HANS, Hofmusikalienhändler. † 27. April in Leipzig. NZ 128.

LÖB, NATHAN MARKUS, wohl der älteste Musiker Deutschlands. † 14. Oktober in Köln (103!) DMZ 768.

LUIF, HEINRICH, Chordirektor. † 9. Dezember in Troppau. DMZ 886.

LUTZ, HENRY, Musikschriftsteller u. Komponist. † in Paris (55). DTZ 126.

MANAS, JOSEF, Kapellmeister. † in Prag (46). AMZ 111; DTZ 26; St XIII, 167; NMZ 40, 147.

MARBURG, ELSE, Konzertsängerin. † in Leipzig. DTZ 126.

MENU, PIERRE, Komponist. † in Paris (23). DTZ 126.

METZDORFF, RICHARD, Komponist. † in Schmargendorf bei Berlin (75). AMZ 250; RMTZ 131; NMZ 40, 223; Kl 87; Si 350; NZ 126; DTZ 77; St XIII, 230.

MOEST, RUDOLF, erster Baßbariton an der Oper. † in Wien (47). NZ 115; NMZ 40, 211; St XIII, 230.

MOOR-SCHLETTERER, Frau ANNA, ehemalige Opernsängerin. † 17. Juni in Bamberg. DTZ 89; St XIV, 22.

MÜHLDORFER, WILHELM, früherer Kapellmeister des Stadttheaters u. Komponist. † in Köln a. Rh. (84). DTZ 39; RMTZ 88; NMZ 40, 158; 182; St XIII, 191.

MÜLLER-REUTER, THEODOR, Professor, Pianist, Dirigent, Musikschriftsteller und Lehrer am Leipziger Konservatorium. † 13. August in Dresden (61). RMTZ 254; AMZ 466; St XIV, 20; DTZ 89; Si 542; NZ 228; Kl 135; NMZ 40, 290.

MUSEHOLD, ALBERT, Dr. Geh. Sanitätsrat, Laryngologe und Schriftsteller. † in Berlin (64). NMZ 40, 211; NZ 139; RMTZ 163.

MUSTEL, VICTOR, Begründer der berühmten Harmoniumfabrik. † in Paris (79). ZIB 39, 619; DTZ 89.

MUTZENBECHER, V. VON, ehemaliger Wiesbadener Hoftheaterintendant. † in Berlin. NMZ 40, 111.

NAAF, ANTON AUGUST, Musikschriftsteller. † in Wien (68). NZ 11.

NESTLER, AMADEUS, Königl. Musikdirektor, Professor und Musikpädagoge. † 24. Aug. in Leipzig (68). DTZ 89; St XIV, 22.

NEUMANN, THEODOR, Musikdirektor a. D. † Juli in Ratibor (94). DTZ 89; KP VIII, 24.

NICODÉ, JEAN LOUIS, Komponist. † 4. Oktober in Langebrück (67). AMZ 569; Si 674; NZ 258; RMTZ 315; DTZ 113; NMZ 41, 31; Sh 171.

NIESSEN, WILHELM, Dr., früher Universitätsmusikdirektor. † 15. März in Münster (52). Sh 64; Kl 58; NMZ 40, 195; RMTZ 100; DTZ 52; Si 350.

NOELDECHEN, BERNHARD, Kammersänger. † 12. Februar in Braunschweig (76). DTZ 25; AMZ 122; St XIII, 167.

OCHS, AUGUST, Musikdirektor a. D. † in Rudolstadt (76). DMZ 452; DTZ 90.

OCHS, TRAUGOTT, Professor, Musikpädagoge. † 27. August in Berlin (65). AMZ 479; DTZ 89; Si 560; NZ 237; RMTZ 285; Sh 171.

OECHSNER, HERMANN, Kapellmeister. † 22. August in München (42). DTZ 89.

OHNESORG, KARL, Kapellmeister und Komponist. † in Hannover. NMZ 41, 99; St XIV, 97.

OLDENBARNEVELT, JEANNE VAN, Gesanglehrerin. † im Haag. KP VII, S. 222; St XIII, 141.

ONEGIN, E. B., Tonsetzer. † 12. November in Stuttgart (36). AMZ 673; NMZ 41, 89; DTZ XVIII, 10.

ORTWEIN, P. MAGNUS, Professor und Chordirektor. † 2. Oktober in Meran. Musa 153; Cae 83.

PATTI, ADELINA (Baronin Cederström), Gesangsmeisterin, auf ihrem Schloß Breknoch in Wales (76). AMZ 561; NMZ 41, 32; NZ 258; St XIV, 41; DTZ 101; Kl 177.

PELLISSIER, AUGUST, Musikdirektor. † 25. Januar in Mannheim. DMZ 58.

PETZOLD, CARL, Hofmusikus a. D. † 21. Januar in Mannheim (66). DMZ 58.

PFEIFFER, KARL, Erster Kapellmeister der Volksoper. † in Hamburg. NMZ 40, 250; St XIII, 263.

PFEIL-SCHNEIDER, LEO, Operettentenor. † 15. Oktober in Zerbst. DTZ XVIII, 10.

PLÖTNER, ALBIN, Kapellmeister in Königshütte O. S. † 11. Januar im Sanatorium Bad Kudowa (54). DMZ 19.

POSSART, ANNA VON, die Gattin Ernst von Ps., ehemalige Opernsängerin. † 9. August in München. DTZ 89; NZ 228; St XIV, 22.

PUCHAT, MAX, Professor, Leiter des Schlesischen Konservatoriums in Breslau, verunglückte im August im Karwendelgebirge (60). AMZ 466; NMZ 40, 307; Si 583; DTZ 89; NZ 237; St XIV, 22.

QUITTARD, HENRI, Musikgelehrter und Musikkritiker. † in Paris (55). NMZ 41, 32; DTZ 101; St XIV, 74.

REICHENBACH, ERNA, Opernsängerin. † 20. Dezember im Krankenhaus zu Peine (22). DTZ XVIII, 21.

REICHENBÄCHER, ERNST, Professor und Kammervirtuos a. D. † 11. November in München. DTZ 126.

REINHARDT, KARL, Operettentenor. † 11. November durch Selbstmord in Tetschen (44). DTZ XVIII, 10.

RICHTER, ALFRED FRIEDRICH, Musikpädagoge und Komponist (74). † durch Unglücksfall in Berlin (74). AMZ 159; St XIII, 167; NMZ 40, 158; Kl 58.

RIEMANN, HUGO, Prof. Dr., Musikgelehrter. † 10. Juli in Leipzig kurz vor seinem 70. Geburtstag. AMZ 436; NMZ 40, 260; Si 469; DMZ 448; NZ 177; RMTZ 207; Kw 32, 21; Sh 142; St XIII, 250; Kl 129; ZM 734; Musa 141.

ROETHLISBERGER, EDMUND, Vorsitzender des schweizerischen Tonkünstlervereins. † in Neuenburg (60). RMTZ '20, 8; AMZ '20, 65.

RORICH, KARL, Leiter der städtischen Musikschule. † in Nürnberg (50). AMZ 159.

ROSOWSKY, Oberkantor. † in Riga. NMZ 40, 307.

RUDA, ROSA DE, ehemalige Opernsängerin und Gesanglehrerin. † in Berlin. AMZ 642; KP VIII, 63; NMZ 41, 63.

RÜFER, PHILIPP, Professor und Komponist. † 16. September in Berlin (76). Si 606; AMZ 513: NZ 246; NMZ 41, 15; Kl 152; St XIV, 46; DTZ 100.

SACHS, ROBERT, Konzertunternehmer. † in Berlin. RMTZ 301; NZ 270; NMZ 41, 48.

SANDOW-HOFFMANN, BERTA s. Hoffmann.

SATOW, C., Stadtkapellmeister a. D. † 28. August in Pasewalk (60). DMZ 618.

SAUERMA, Gräfin ROSALIE VON, geb. Spohr; einstige Harfenvirtuosin. † Januar in Berlin (90). NMZ 40, 123; Si 68.

SCHICHA, PAUL, Gesanglehrer und Oberorganist. † 23. Februar in Breslau (34). AMZ 135; St XIII, 167.

SCHILLER, HEINRICH, Musikdirektor. † 2. Februar in Stuttgart (65). DTZ 26; St XIII, 213.

SCHINKEL, HANS, Gesangspädagoge. † 21. Mai in München. DTZ 64; St XIV, 22.

SCHLAGETER, JOSÉ, Klavierpädagoge. † in Basel (36). NMZ 41, 32; KP VIII, 24; RMTZ 314.

SCHMIDT, FERDINAND, Klavierfabrikant. † 29. Mai in München. DTZ 77.

SCHMIDT, HERMANN, Musikalienhändler, Inhaber der Firma C. F. Schmidt. † 28. Januar in Heilbronn (60). NZ 35.

✠ SCMIDT-SANTEN, EMIL, Gesanglehrer und Organist an der Augustinerkirche. † in Wien (39) an einem Leiden, das er sich im Kriegsdienst zugezogen. NZ 164; DTZ 77.

SCHNARR, MARIA, Gesanglehrerin. † 27. September in Bonn (81). DTZ 126.

SCHULZ, HERMANN, Musikdirektor a. D. † in Altenburg. NZ 113.

SCHULZ-MERKEL, KONRAD, Königlicher Musikdirektor. † 3. Februar in Liegnitz (56). Kl 35; DTZ 26; AMZ 159; NMZ 40, 170; St XIII, 213.

SCHULZWEIDA, RICHARD, Kapellmeister a. D. † 3. Februar in Frankfurt a. M. (62). DTZ 26.

SCHUMACHER, HEINRICH VOLLRAT, Schriftsteller und Komponist. † in Berlin (58). AMZ 182; St XIII, 213.

SCHWARZ, BERTA, gen. Sandow, Altistin, s. Hoffmann-Sandow.

SCHWARZ, FRANZ, Kammersänger aus Weimar. † in Magdeburg. AMZ 159; NZ 79; DTZ 39.

SEIDEMANN, WLADISLAW, Gesanglehrer. † 8. Februar in Berlin (71). AMZ 111; DTZ 25; NMZ 40, 135.

SIEBER, HEINRICH, Tonkünstler. † 10. März in München (53). DTZ 39; St XIII, 191.

SLAVKOVSKY, KARL, Klaviervirtuose und Musikpädagoge. † 15. Februar in Prag (72). NZ 48; KP VII, 241.

SONCINI, (?), Stadtmusikdirektor. † in Chiasso. NZ 113.

STARCKE, HERMANN, Professor und Musikkritiker. † 9. Mai in Dresden (73). AMZ 263; NZ 127; DMZ 289; DTZ 64; NMZ 40, 211; St XIII, 230.

STEINBACH, EMIL, städtischer Kapellmeister a. D. † 6. Dezember in Mainz (70). NMZ 41, 115; DMZ 886; DTZ XVIII, 10; AMZ '20, 31.

STEINGRÄBER, Frau ALLA, Gattin des Kommerzienrats G. Steingräber, früher Hofopernsängerin. † in Berlin. AMZ 573; NZ 258; NMZ 41, 32.

STEINWAY, CHARLES HERMANN, Pianofortefabrikant. † 31. Oktober in New York (63). ZIB 40, 110; RMTZ 386; DTZ XVIII, 10.

STOECKLIN, AUGUST, Komponist. † in Isenheim. NMZ 41, 129.

STRAKOSCH, LUDWIG, Konzert- u. Opernsänger a. D. † in Hamburg (64). AMZ 601; NMZ 41, 79; RMTZ 350; NZ 294.

STRAUSS, EDMUND VON, Kapellmeister an der Staatsoper. † 13. September in Berlin (51). DTZ 200; AMZ 502; Si 582; NZ 246; NMZ 41, 15; Kl 152.

STRAUSS, HERMANN, Kammermusiker a. D. † 9. März in Dresden (71). DMZ 161; DTZ 52.

SÜHNEL, FRIEDRICH, Kirchenmusikdirektor. † 27. März in Zschopau (Sa.). DTZ 64; St XIV, 22.

SYLVA, ELOI, Königl. preuß. Kammersänger. † in Berlin (73). St XIV, 21; AMZ 489; NZ 244; NMZ 41, 15; DTZ 100.

THIERIOT, FERDINAND, Tonkünstler. † in Hamburg (82). NZ 215; DTZ 89; RMTZ 240; Kl 136; NMZ 40, 290; St XIV, 22.

TOBIAS, RUDOLF, Komponist und Theorielehrer an der Hochschule. † in Berlin (44). KP VII, 222; St XIII, 141.

TÖPFER, OTTOMAR, Kirchenmusikdirektor. † Januar in Frankenhausen. DTZ 17.

URBÁNEK, MOJMIR, Musikverleger. † 29. September in Prag (46). NZ 260.

USCHMANN, FRANZ, Solocellist. † 27. Februar in Halle (43). DMZ 122.

VECSEY, LUDWIG VON, der Vater von Franz v. V., selbst Violinist. † 7. April in Berlin (66). AMZ 206; DTZ 51; St XIII, 230.

VOLLSTEDT, ROBERT, Komponist. † 29. Dezember in Hamburg. DMZ '20, 11.

WALDMANN, LUDOLF, Komponist. † in Berlin (79). AMZ 99; NZ 34; Si 116; DTZ 25; RMTZ 48; Kw XXXII, 12; St 79; NMZ 40, 135.

WEIDEMANN, FRIEDRICH, Hofopernsänger, Baritonist. † in Wien (48). DTZ 17; NZ 36; AMZ 86.

WEIDIG, MAX, Hofpianofortefabrikant aus Jena. † 2. März in Regensburg (59). ZIB 39, 240.

WEIDINGER, Frau KAROLINE, geborene van Beethoven, eine Großnichte des Meisters. † in Wien (89). AMZ 488; RMTZ 285; NMZ 41, 15; NZ 248.

WEINMANN, JOHANNA, Klavierlehrerin und Organistin. † in Winterthur. DTZ 52; St XIII, 230.

WIDDER, EDUARD, Organist. † 18. Juli in Lüdenscheid (66). MGKK 225; NZ 246.

WIESNER, KARL, ehemaliger Chordirektor. † 8. September in Dinkelsbühl (84). DTZ 100; St XIV, 74.

WILDE, BERTHOLD, Hofmusiker a. D. † 28. April in Dessau. DMZ 249.

WOLFF, LOUIS, Schriftsteller, ein Enkel Louis Spohrs. † in Cassel (74). NMZ 41, 63.

WOLFHEIM, MAX, Kapellmeister des Palasttheaters. † in Berlin (58). NMZ 40, 223; DTZ 64.

WOLFRUM, PHILIPP, Prof. Dr. D., Generalmusikdirektor in Heidelberg. † 8. Mai in Samaden (65). NMZ 40, 205 und 41, 6; ZM II, 54; AMZ 257; Si 348; NZ 128; Kl 87; RMTZ 144; DTZ 64; St XIII, 212. Kw 32, 19.

WUNDERLICH, PHILIPP, Professor, ehem. erster Flötist an der königlichen Oper. † 9. Mai in Dresden. AMZ 206; DTZ 64; NZ 113.

ZEHLER, C., Königlicher Musikdirektor und Organist. † 10. Februar in Halle (80). NMZ 40, 147; DTZ 26; RMTZ 75; DTZ 52; St XIII, 213.

ZIESE, Frau Geheimrat, geb. Schichau aus Elbing. † auf Schloß Itter in Tirol. AMZ 407.

VERZEICHNIS

der

im Jahre 1919 in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Schweden und Holland erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.
Lexika und Verzeichnisse

Altmann, Wilhelm. Führer durch die einakt. Opern, Operetten u. Singspiele d. Verlages Ed. Bote & G. Bock. Ein Ratgeber für Bühnenleiter, Theatervereine u. Dilettanten. Berlin, E. Bote & G. Bock. 8°. 84 S. ℳ 2.[2])

Altmann, Wilh.* Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken (Symphonien, Suiten, symphon. Dichtgn., Ouvertüren, Konzerten f. Soloinstrumente u. Orchester) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen zusammengestellt. Leipzig, Leuckart. 8°. ℳ 5.

Angelis, Alberto de. L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti. Con appendice. Roma ('18), Verlag Ausonia. 8°. XII, 373 S. L. 6.

[Angezeigt in Zeitschr. für Musikwissensch. II, 305.]

Bühne, Kieler. Programmhefte d. vereinigten städt. Theater, Kiel. Hrsg. v. d. vereinigten städt. Theatern zu Kiel. Verantwortlich: Gerh. Ausleger. 1. Jg. Juli 1919 bis Juni 1920. Etwa 40 Hefte. Kiel, Bureau d. vereinigten städt. Theater. 8°. Je ℳ 0,40.

Eschweiler, Franz. Kleines Tonkünstlerlexikon. Köln, ('18), Tonger.

Hausmusik, Über. (Ratgeber-Schriften des Dürerbundes Heft 2.) München, Callwey. Lex. 8°. 41 S. ℳ 3.

Hofmeister, Friedrich.* Verzeichnis der im J. 1918 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige d. Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht u. e. Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). 67. Jg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. II, 197 S. ℳ 36.

Jacobsohn, Siegfr. Das Jahr der Bühne 1918/19. 8. Bd. Berlin, Oesterheld & Co. gr. 8°. XV, 237 S. ℳ 10.

Koorgids, De officieele. Catalogus van de muziekwerken die door de interdiocesane bisschoppelijke commissie tot keuring van kerkelijk muzikale composities zijn goedgekeurd, stelselmatig gerangschikt, en van een korte beoordeeling voorzien. 1 e veroolg. Haarlem (1918), Boekdrukkerij van het St. Jacobs-Godshuis. gr. 8°. VIII, 92 S. f. 1,25.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm. Prof. Felipo Pedrell hat aus Altersrücksichten das Referat über die spanische Bibliographie niedergelegt. Die Redaktion ergreift aber auch an dieser Stelle die willkommene Gelegenheit, um Spaniens größtem Musiker und bedeutendstem Musikgelehrten für seine vom Bestehen des Jahrbuchs an geleistete treue Mitarbeit herzlichst zu danken.

[2]) Zu den meisten Preisen kommt noch ein Teuerungszuschlag.

Jeanroy, A. Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge (manuscrits et éditions). (Les classiques français du moyen âge publiés sous la direction de Mario Roques. 2de série: manuels.) Paris, Champion. kl. 8°. VIII, 80 S. fr. 2,25.

Kunst, Fransche. Bibliotheek van Fransche letterkunde, schilderkunst, muziek, enz. Onder redactie van P. Valkhoff. Leiden, Sijthoff.

VIII/IX. Vermeulen, Matthijs. De twee muziken. 2 dln. 8°. VIII, 124 u. IV, 102 p. Kart. Je F. 1,40.

Meerwarth, A. M. A guide to the collection of musical instruments exhibited in the ethnographical gallery of the Indian Museum, Calcutta. Calcutta ('17), Superintendent Governement Printing. 8°. IV, 34 p. mit 12 Taf.

Pfitzner, Hans. Verzeichnis seiner sämtlichen erschienenen Werke. Hrsg. v. Hans Pfitzner Verein f. deutsche Tonkunst München, mit einem Vorwort Hans Pfitzner u. die absolute Musik von Alexander Berrsche. München, Halbreiters Musikverlag. ℳ 1,80.

Realkatalog* der Bayerischen Staatsbibliothek München. Übersicht über die Musikalien. Neubearbeitung. München ('20), Kunstanstalt u. Buchdr. A. Huber. 8°. VI, 25 S.

[Nicht im Handel.]

Seiffert, Max.* Johann Krieger. Verzeichnis seiner von seinem Bruder Philipp in Weißenfels 1684—1725 aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken erhaltenen kirchl. u. weltl. Vokalwerke. Als 2. Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Bd. 30 d. Denkm. deutscher Tonkunst, 2. Folge, wieder abgedr. u. hrsg. (Breitkopf & H's. Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 23 S. ℳ 1,50.

Verzeichnis* d. Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach. (Von Edward Buhle.) (Hrsg. v. d. Neuen Bachgesellschaft zu Leipzig.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 52 S. m. Abb. ℳ 1.

Was gibts Neues im deutschen Buchhandel? General-Anzeiger f. Sortiments- u. Kolportagebuchhandlgn., Barsortimente, Kunst-, Landkarten-, Lehrmittel-, Musikalien-, Versand-, Zeichenmaterialien- u. Zeitschriften-Handlungen. Schriftleiter: D. Heinz. 1. Jg. 24 Nrn. Leipzig, K. Vieweg. 30,5×23 cm. Jährlich ℳ 6.

Weltliteratur der Musik, Die. Herausgeber: Otto Keller. Erscheint monatlich. München, Barerstr. 47. 8°. Jährlich ℳ 6.

II.
Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Veröffentlichungen angeführt.

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1920. Regensburg, Bosse. Geb. ℳ 3.

Almanach 1919 d. vereinigten Stadttheater Essens. Im Auftr. d. Intendanz hrsg. v. Heinr. Zerkaulen. Essen, Fredebeul & Koenen. 8°. 63 S. m. Abb. u. Taf. ℳ 2.

Almanach f. Opernhaus, Schauspielhaus, Neues Theater. Amtl. Ausg. 1919—1920. Frankfurter Theater-Almanach. (Red.: Walter Müller-Waldenburg.) Frankfurt (Main), Max Koebcke. gr. 8°. 164 S. m. Abb. ℳ 5,50.

Almanach, Wiener, 1919. Jahrbuch f. Literatur, Kunst u. öffentl. Leben. Hrsg.: Jacques Jaeger. 28. Jahrg. Wien, Perles. 8°. VI, 366 S. mit 1 Titelb. und 61 Illustr. Geb. ℳ 10.

Ariel. Tidskrift för musikalisk konst, utgiven av Wilh. Peterson-Berger. Stockholm, Lennart Ekbloms förl. Jährl. Kr. 14.

Bach-Jahrbuch.* 15. Jahrg. 1918. Im Auftrage der Neuen Bachgesellsch. hrsg. von Arnold Schering. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellsch., Jahrg. 19, 1.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. IV, 156 S. Geb. ℳ 10.

Blatt, Das gelbe. Öffentliches Leben, Kunst, Theater, Literatur, Mode. Red.: Wilh. Stephan, später S. Abraham. 1. Jg. März 1919 bis Febr. 1920. Stuttgart, H. Kofink. 31,5×23,5 cm. Halbj. ℳ 14.

Blätter, Kirchenmusikalische. Halbmonatsschrift zur geistigen u. materiellen Hebung des Kirchenmusikerstandes u. zur Förderg. u. Vertiefg. d. evangel. Kirchenmusik insbes in Bayern für Kantoren, Organisten, Chorleiter, Lehrer, Geistliche und Freunde der heiligen Tonkunst. Hrsg. v. Carl Böhm. 1. Jg. (Nr. 1. 1. Januar 1920). Jährlich 24 Nrn. Nürnberg, Chr. Moser. 8°. Jährl. ℳ 4; einzeln ℳ 0,25.

Blätter, Musikalische. Herausgegeben von der Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung. Redaktion: Karl Adler. Stuttgart, Verlag des Vereins zur Förderg. d. Volksbildung. 8°.
[Die Hefte erscheinen in zwangloser Folge.]

Bühne und Volk. Eine Monatsschrift f. alle neuzeitl. Theaterfragen. Hrsg. von Alwin Kronacher u. Adolf Schmidt-Volker. Leitg. d. krit. Teils: Dr. Morgenstern. 1. Jg. Oktbr. 1919 bis Sept. 1920. 12 Hefte. Leipzig, Rainer Wunderlich. 8°. Jährlich ℳ 12. Einzeln ℳ 1,25.

Chorleiter, Der. Halbmonatsschrift für die Reform der Vokalmusik und die Bestrebungen der Chorleiter. Schriftleitg.: Georg Otto Kahse. 1. Jahrg. Nr. 1. (1. Januar 1920.) Cassel, Wilh. Schlemming. 4°. Jährlich ℳ 14; einzelne Nummern ℳ 0,75.

Energetiker, Der. Monatsschrift für musikal. Hand- u. Willens-Kultur begründet v. Th. Ritte. Freiburg in Baden, Berlin, Zürich, Energetos-Ritte-Verlag. Jährl. ℳ 10.
[Erscheint am 15. jeden Monats.]

Feuer. Illustrierte Monatsschrift für Kunst u. künstlerische Kultur. Herausgegeben von Dr. Bagier. Bd. 1. Oktober 1919 bis März 1920. Saarbrücken, Gebr. Hofer. Fol. Vierteljährl. ℳ 13,50.

Gitarre, Die. Monatsschrift zur Pflege des Lauten- u. Gitarrespiels u. der Hausmusik. Hrsg. Erwin Schwarz-Reiflingen. Berlin, A. Köster.

Gluck-Jahrbuch.* 4. Jg. 1918. Im Auftrage d. Gluck-Gesellschaft hrsg. v. Herm. Abert. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 172 S. Geb. ℳ 10.

Hünis Musik-Jahrbuch der Schweiz. L'annuaire suisse de la musique. Bearb. v. Eduard Trapps. Ausgabe 1919/20. Zürich, Hüni & Co. kl. 8°. X, 374 S. fr. 7,50.

Jahrbuch d. braunschweig. Landestheaters f. 1919/20. Hrsg. v. Herm. Grussendorf. Mit 18 Porträts u. 1 Plane d. Zuschauerraumes des braunschweigischen Landestheaters und d. Stadttheaters in Wolfenbüttel. Braunschweig, Appelhans & Comp. kl. 8°. 96 S. ℳ 2,50.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters f. 1918. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 25. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. VIII, 106 S. ℳ 4.

Konzert-Kritiken, Berliner. Wochenschrift. Herausg.: Hans Pasche. Charlottenburg, Corso-Verlag. 8°. Vierteljährl. ℳ 10.

Kirchenmusik, Die, hrsg. v. Landesverband evang. Kirchenmusiker in Preußen unter Mitw. d. Vorstandes d. Abteilg. d. Lehrer m. Kirchenamt. Schriftltg.: K. Lütge. 1. Jg. Dez. 1919 – 1920. 12 Hefte. Langensalza, Beyer & Söhne in Komm. gr. 8°. ℳ 6.40. Einzeln ℳ 0,60.
[Nur durch die Post zu beziehen.]

Krentzlin, Rich. Deutscher Musiker-Kalender f. 1920 s. unter Musiklehrer-Kalender.

Kritik, Die. Zeitschrift u. Sammelwerk f. Theater-Interessenten. Hrsg. v. J. v. Le Suire. Verantwortlich: A. Ducker. Ausg. A.: Schauspiel. Ausg. B.: Oper, Operette, Tanz. 1. Jg. Aug. 1919 bis Juli 1920. Je 52 Nrn. Güstrow i. M., Kritik-Verl. 38,5×29,5 cm. Viertelj. Je ℳ 15. Einzelnr. ℳ 1,50.

Kunst u. Kulturrat. Blätter f. die neue Zeit. Hrsg. v. Joseph Aug. Lux, Georg Schmidhammer u. Franz Ledwinka. 1. Jg. Febr. 1919 bis Jan. 1920. 12 Hefte. Salzburg, Freie Arbeitsgemeinschaft f. Kunst u. Kultur. gr. 8°. Viertelj. ℳ 4,50. Einzelheft ℳ 1.50.

Kunstblatt, Grazer. Halbmonatsschrift für Kunst, Kultur und Schrifttum. Hrsg. u. Schriftleiter: Gust. Zistler. 1. Jg. Oktbr. 1919 bis Sept. 1920. 24 Hefte. Graz (Hans Sachsgasse 5), Verwaltung. gr. 8°. Vierteljährl. Kr. 6.

Kurier, Musikalischer. Wochenschrift für Musik u. Theater. Herausg. v. Max Graf. Wien I, Himmelpfortgasse 13. Lex. 8°. Jede Nr. Kr. 3.

Liturgie u. Kunst. Illustr. Zeitschrift. Hrsg. v. d. Benediktiner-Abtei Michaelsberg-Siegburg. Schriftl. Pat. Corbinian Wirz. 1. Jg. Oktbr. 1919 bis Sept. 1920. 4 Nrn. München-Gladbach, Kühlen. Lex. 8°. ℳ 8.

Mitteilungen d. Verbandes bad. Musiker e. V. Im Auftr. des V. B. M. hrsg. von Bruno Stürmer. 1. Jg. Aug. 1919 bis Sept. 1920. 12 Nrn. Karlsruhe, Geschäftsstelle d. Verbandes bad. Musiker. Lex. 8°. ℳ 6.

Mitteilungen* des Verbandes Deutscher Musikkritiker (E. V.) Schriftleiter: Georg Schünemann. Berlin, Verband Deutscher Musikkritiker. 8°.
[Es erscheint wennmöglich eine Nummer vierteljährlich, die allen musikalisch Interessierten auf Wunsch zugesandt wird.]

Monatshefte, Literarisch-musikalische, für Literatur, Musik, bild. Künste, Vortragswesen. Bundesorgan d. Vortragsgenossenschaft deutscher Schriftsteller. Schriftleitg.: S. C. Junker u. Kurt Martin. 1. Jg. Juli 1919 bis Juni 1920. 12 Hefte. Weinböhla, Verlag Aurora. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,50.

Mudato. Tijdschrift der Vereeniging tot bestudeering van de muziek, de dans — en tooneelkunst van Oost- en West-Indië. 1e jaarg. 1919/1920. Amsterdam, Administ. Jan Luykenstr. 2. 4°. Jede Nr. f. 2,50.

Muse des Saitenspiels. Fach- und Werbe-Monatsschrift für Zither-, Streichmelodion- und Lautenspiel zur Pflege kunstgemäßer Haus- und Kammermusik. Herausgeber u. Hauptschriftleiter: Rich. Grünwald. Schriftleiter: Jos. Swoboda. Bad Rhöndorf a. Rh., Verlag Muse des Saitenspiels. 4°. ℳ 9.

Musica d'oggi. Rassegna internazionale bibliografica e critica. Pubblicazione mensile della casa G. Ricordi & C. Anno II. Milano, Ricordi. 8°. Jährlich fr. 7.

Musikblätter des Anbruch. Halbmonatsschrift für moderne Musik. Schriftleitung: Otto Schneider. 1. Jg. Nr. 1. 1. Novbr. 1919. Wien, Universal-Edition. Lex. 8°. Jährlich ℳ 16. Einzelnes Heft ℳ 1.

Musik-Industrie. Musik-Instrumenten-Markt. Red.: Arnold Thiele. 1. Jahrg. 24 Nrn. Berlin, Wedekind & Co. Vierteljährl. ℳ 3.

Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher, für 1920. 42. Jahrg. Herausg. v. Dr. Richard Stern. 1. 2. Tl. Berlin, R. Stern. kl. 8°.

Musiker-Kalender, Max Hesses Deutscher, f. d. J. 1920. 35. Jahrg. 1. 2. Tl. Berlin, M. Hesses Verlag. kl. 8°. ℳ 7.

Musiker-Kalender für 1920 (Verbands-Kalender). 32. Jahrg. 1. u. 2. Aufl. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburgerstr. kl. 8°. ℳ 3,20.

Musiklehrer-Kalender, Deutscher. Praktisches Gebrauchs- u. Nachschlagebuch für die wirtschaftlichen u. geistigen Interessen des Musiklehrverbandes hrsg. von Rich. Krentzlin. Berlin, H. R. Krentzlin. Geb. ℳ 2,70.

Musikzeitung, Deutsche. Wochenschrift für die musikal. Welt. Schriftleitung: Alexander Pfannenstiel. 1. Jahrg. Nr. 1. 1. Oktbr. 1919. Berlin, Parrhysius. 4°. Vierteljährl. ℳ 3. Einzelnr. ℳ 0,30.

Notizen für Theater und Konzert. Berlin, Almanach-Verlagsanstalt. 4°. Vierteljährl. ℳ 8; ganzjährig ℳ 30.

Pugnamus. Halbmonatsschrift f. Literatur, Theater, Wissenschaft, Sozialpolitik. Haupt-Schriftl.: Frdr. Franz Goldau. 1. Jg. 24 Nrn. Essen, Pugnamus-Verlag. Lex. 8°. Viertelj. ℳ 2,10. Einzel-Nr. ℳ 0,35.

Saat, Die. Monatsschrift f. häusl. Erziehg. u. Bildung. Unter ständ. Mitw. von Marie Diers, Frdr. Lienhard, Karl Storck hrsg. v. Karl König. 1. Jg. Oktober 1919 bis Sept. 1920. 12 Hefte. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 8°. Vierteljährl. ℳ 3.

Sang und **Klang.** Almanach 1920. Hrsg.: Adolf Weissmann. Berlin, Neufeld & Henius. 16°. 47 S. m. Taf. Kart. ℳ 3,25.

Schaubühne, Die neue. Monatshefte f. Bühne und Drama. Schriftleiter: Hugo Zehder. 1. Jg. 12 Hefte. Dresden, Verlag Neue Schaubühne. — Dresden, Emil Richter in Komm. gr. 8°. Halbjährl. ℳ 7,50. Einzelheft ℳ 1,50.

Sursum corda. Monatsschrift für die gesamte katholische Kirchenmusik. München, Zierfuß.

Tage-Buch d. sächs. Landestheater (früher Kgl. sächs. Hoftheater) vom J. 1918. Theaterfreunden gewidmet von Theater-Dienern Adolf Ruffani u. Rob. Steiniger. 102. Jg. Dresden, H. Burdach. — C. A. Klemm. — F. Ries in Komm. kl. 8°. 106 S. ℳ 3,75.

Theater-Jahrbuch, Mannheimer. Hrsg. v. Ernst Leop. Stahl. 1. Jg. Mit 10 Bildbeigaben. Heidelberg, H. Meister. 8°. 164 S. ℳ 6.

Tidskrift,* Svensk, för Musikforskning. Utgiven av Tobias Norlind. Under medv. av C. F. Hennerberg, Einar Sundström, Jul. Rabe. 1. årgången 1919. Stockholm, Wahlström & Widstrand i. distr. 8°. 198 S.

Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Max Dessoir. 14. Bd. Heft 1—3. Stuttgart, Enke. Lex. 8°. S. 1—320.

Zeitschrift f. kirchenmusikal. Beamte. Hrsg.: v. J. Seidel. 1. Jg. Juli 1919 bis Juni 1920. Etwa 12 Nrn. Borna, R. Noske in Komm. Lex. 8°. Halbj. ℳ 5.

Zuschauer, Der. Blätter d. Neuen Theaters Frankfurt a. M. Hrsg. Adam Kuckhoff. 1. Jahrg. Sept. 1919 bis Aug. 1920. 20—24 Hefte. Frankfurt a. M., Neues Theater. Frankfurt a. M., Englert & Schlosser in Komm. 8°. ℳ 10.

III.
Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere).

Adler, Guido.* Methode d. Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 222 S. ℳ 16.

Blümner, Hugo.* Fahrendes Volk im Altertum. (Sitzungsber. der kgl. bayer. Ak. d. Wiss. zu München. Philosoph.-philolog. u. histor. Klasse. Jg. 1918. 6. Abh.) München, G. Franzscher Verlag in Komm. 8°. 53 S. ℳ 1.

Band, E. Zur Entwicklungsgeschichte d. modernen Orchesters siehe Abschnitt IV unter Auers Schriften, Heft 3.

Bergh, Rud. Musiken i det nittende Aarhundrede. Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 132 S.

Burdach, Konrad.* Über den Ursprung d. mittelalt. Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. Berlin, Akademie d. Wissenschaften. — Berlin, Reimer. Lex. 8°. S. 994 bis 1098. ℳ 2.

[S.-A. a. d. Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wiss. 1918. Phil.-hist. Kl.]

Denéreac, A. L'evolution de l'art musical depuis les origines jusqu'à l'époque moderne. Lausanne. 15 fr.

Dickhoff, E. und **Georg Bader.** Die Welt der Töne. Einführg. in d. Musikverständnis und die Musikgeschichte. Berlin ('20), Schwetschke & Sohn. gr. 8°. XV, 442 S. ℳ 22,50.

Diem, Nelly. Beiträge zur Geschichte der schottischen Musik im 17. Jahrh. nach bisher nicht veröffentlichten Manuskripten. [Dissert.] Zürich-Leipzig, Hug & Co. in Komm. ℳ 6.

[Angezeigt und besprochen in Neue Musik-Zeitg. 41, S. 132.]

Erslev, Anna. Tonekunstens Mestre. Kopenhagen, Hagerup. 8°. 259 S.

Harris, Clement A. The story of British music. London, Kegan Paul. 8°. 2 s 6 d.

Hofmann, Hans. Gottesdienst- u. Kirchenmusik in d. Universitätskirche zu St. Pauli-Leipzig seit der Reformation 1543—1918. (Sonderdr. aus: „Beiträge zur Sächsischen Kirchengeschichte". 32. Heft.) Leipzig, J. A. Barth. 8°. S. 118—151.

Istel, Edgar. Das Buch der Oper. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner. (Max Hesses illustr. Handbücher. 54 Bd.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. 408 S. u. Taf. ℳ 7.

[s. auch Abschnitt IX.]

Kidrič, Fr. Die protestant. Kirchenordnung d. Slovenen im 16. Jahrh. Eine literarisch-kulturhist.-philolog. Untersuchg. (Slavica. Beiträge z. Studium d. Sprache, Literatur, Kultur, Volks- u. Altertumskunde d. Slaven, hrsg. v. M. Murko. 1. Bd.) Heidelberg, Winter. 8°. XVIII, 156 S. ℳ 8,40.

Kock, Karl. Kleine Musikgeschichte. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. VII, 44 S. ℳ 1,60.

Kretzschmar, Herm.* Geschichte der Oper s. Abschnitt IV unter Handbücher, Kleine.

Krug, Walther. Die neue Musik. Mit 8 Bildnissen. Erlenbach bei Zürich ('20), Rentsch. 8°. 124 S. ℳ 5.

Nef, Karl*. Einführung in die Musikgeschichte. Basel ('20), Kober, C. F. Spittlers Nachf. 8°. VIII, 342 S. Geb. ℳ 12,50.

Niemann, Walter.* Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart u. d. letzten Vergangenheit. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 245 S. ℳ 6.

Niemann, Walter.* Die Virginalmusik. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8° 48 S. ℳ 2.

Nohl, Ludwig. Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearb. u. fortgef. v. Max Chop. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 1511 bis 1513 a, b.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 478 S.

Personne, Nils. Svenska teatern V. Under Karl Johans Aiden 1827—1832. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 230 S. Kr. 8.

Pfeiffer, Rud. Die Meistersingerschule in Augsburg u. d. Homerübersetzer Johannes Spreng. (Schwäbische Geschichtsquellen u. Forschungen hrsg. von P. Dirr. 2. Heft.) München, Duncker & Humblot. gr. 8°. IV, 97 S. ℳ 6.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band: Altertum u. Mittelalter. (Bis 1300.) 1. Tl.: Die Musik des Altertums. 2. verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 276 S. ℳ 15.

Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen s. Abschnitt IV unter Handbücher der Musiklehre.

Schmitz, Eugen. Klavier, Klaviermusik u. Klavierspiel s. Abschnitt VIII.

Storck, Karl. Die Musik der Gegenwart. Stuttgart, Muthsche Verlh. Lex. 8°. 192 S. Geb. ℳ 8.

[Sonderausg. d. 12. Buches d. „Geschichte der Musik". 3. Aufl.]

Vivell, P. Coelestin.* Frutolfi Breviarium de musica s. Abschnitt VII.

Volbach, Fritz. Das moderne Orchester. II. Das Zusammenspiel d. Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild u. 2 Taf. (Aus Natur u. Geisteswelt. 715. Bdchn.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. 122 S. Kart. ℳ 1,60.

Wagner, Peter. Einführung in die kathol. Kirchenmusik s. Abschnitt VII.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Die Violine u. ihre Meister, [hrsg.] v. Wald. v. Wasielewski. Nachdr. z. 5. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 664 S. m. Abb. ℳ 16.

Weinmann, Karl.* Das Konzil v. Trient u. die Kirchenmusik. Eine histor.-krit. Untersuchung. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. IX, 155 S. ℳ 5.

Weiß, Oskar. Geschichte der Musik. Zum Gebrauche an d. städt. Orchester- u. Mittelschulen u. zum Selbststudium. Altenburg, Tittel. 8°. IV, 18 S. ℳ 1.

Wickenhagens, Ernst. Geschichte d. Kunst m. e. Anh. über die Musikgeschichte. 15. Aufl. bearb. v. Herm. Uhde-Bernays. Mit 21 Kunstbeil. u. 367 Abb. im Text. Eßlingen, Neff. gr. 8°. 384 S. Geb. ℳ 14,50.

Wolf, Johs.* Handbuch der Notationskunde s. Abschnitt IV unter Handbücher, Kleine.

IV.

Biographien und Monographien

(In Sammlungen)

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Auers Schriften für musikal. Bildung. Heft 1—4. Stuttgart, Auers Musik- und Buchverlag. kl. 8°. Je ℳ 0,60.

1. Heft. Eisenmann, Alxdr. Das Musikstudium. Betrachtgn. und prakt. Winke eines Fachmanns. — Grunsky, Karl. Das Klavierspiel. 40 S. — 2. Heft. Armin, George. Was muß der Gesangsbeflissene v. d. Gesangsmethoden wissen? Ein Beitrag z. Geschichte d. Stimmbildungskunst. S. 41—78. — 3. Heft. Band, Erich. Zur Entwicklungsgeschichte d. modernen Orchesters. — Honold, Eugen. Über alte u. moderne Geigen. Betrachtungen über den Stand d. Eidgenössisch. Geigenbaukunst nebst Fingerzeigen f. d. Geigenkauf. S. 79—103. — 4. Heft. Wichtigste, Das, des Urheber- u. Verlagsrechts. — Aus der musikal. Künstler- u. Schriftstellerwelt. — Musikbücherei. S. 117—189.

Bekker, Paul. Neue Musik s. Abschnitt IX.

Bülow, Hans v. Ausgewählte Briefe. Volksausg. Hrsg. v. Marie von Bülow. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XVI, 600 S. m. Fksm. u. 4 Bildnissen. Geb. ℳ 10.

Dittmar, Franz. Opernführer. Ein unentbehrl. Ratgeber für den Besuch der Oper. Durchgeseh. und ergänzt von Curt Magnus Franke. (Lehrmeist.-Bücherei Nr. 310—314.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8°. 272 S. ℳ 2.

Doret, Gustave. Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse 1917—1918. Genève, Editions Henne. Paris, Fischbacher. kl. 8°. 109 p. fr. 3,50.

Freudenberg, Wilh. Was ist Wahrheit? Ton u. Luftwellen (Gesammelte Aufsätze). Regensburg, Bosse. 8°. 203 S. ℳ 3.

Fromm, Else. Bewegungsspiel, Kinderlied u. Kinderreim. (Deutsche Elternbücherei. Hrsg. v. Johs. Prüfer. 32. Heft.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. IV, 37 S. ℳ 1.

Gheusi, P.-B. Guerre et théâtre, 1914—1918. Mémoires d'un officier du général Galliéni et journal parisien du directeur de l'opéra-comique pendant la guerre. Paris, Berger-Levrault. fr. 10.

Hagemann, Carl. Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf e. Weltfahrt nach Afrika und Ostasien. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 495 S. ℳ 10.

Handbücher der Musiklehre. Auf Anregg. d. musikpädagog. Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. d. Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.

2. Bd. Riemann, Hugo. Kleines Handbuch d. Musikgeschichte m. Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 3. durchgesehene Aufl. XI, 296 S. ℳ 7,50. — 3. Bd. Scharwenka, Xaver. Methodik d. Klavierspiels. System. Darstellg. d. techn. u. ästhet. Erfordernisse f. e. rationellen Lehrgang unter Mitwirkung v. Aug. Spanuth verf. 3. durchges. Aufl. VII, 156 S. ℳ 4.

Handbücher, Kleine,* der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgeg. von Herm. Kretzschmar. Bd. 6 u. 8 II. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.

Kretzschmar, Herm. Geschichte der Oper. 6. Bd. IV, 286 S. ℳ 14.

Wolf, Joh s. Handbuch d. Notationskunde. 2. Tl. Tonschriften der Neuzeit. Tabulaturen, Partitur, Generalbaß u. Reformversuche. Mit zahlr. Abb. u. 3 Beil. Bd. 8 II. XV, 519 S. ℳ 25.

Heepe, M. Jaunde-Texte v. Karl Atangana u. Paul Messi, nebst experimental-phonet. Untersuchgn. üb. d. Tonhöhen im Jaunde u. e. Einführg. in d. Jaunde-Sprache. Mit 50 Zeichnungen im Text. (Abhandgn. des hamburg. Kolonialinstituts. 24. Bd. Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen. 14. Bd.) Hamburg, Friedrichsen & Co. XVI, 325 S. ℳ 25.

Heuß, Alfred.* Kammermusikabende. Auf welche Weise kann Kammermusik d. Volke geboten werden? Erläutergn. v. Werken d. Kammermusiklit. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XXIV, 152 S. ℳ 4,50.

Hirschberg, Leopold.* Die Kriegsmusik d. deutschen Klassiker und Romantiker. Aufsätze z. vaterländ. Musikgeschichte als Zeitbild zusammengest. Mit 2 Fksms. u. 6 bisher unbekannten Gesängen von C. M. v. Weber, C. Loewe, G. Meyerbeer u. R. Schumann. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. XVI, 271 S. ℳ 7,50.

Hrncyrcz, E. Aus der k. k. Hofoper. 10 Orig.-Radierungen. Für den österr. Bühnenverein hrsg. 1. Mappe. Wien, Verlag f. Technik u. Industrie. 54×42,5 cm. Je nach Ausstattung. ℳ 250—500.

Jaffé, S. Märchenreigen. 6 Reigen nach bekannten Liedern. (Reigen-Sammlg. von Schul-, Turn- u. Tanzreigen. 8. Heft.) Berlin, E. Bloch. kl. 8°. 34 S. ℳ 0,75.

Kapp, Jul. Das Dreigestirn: Berlioz, Liszt, Wagner. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 179 S. ℳ 4,50.

Kaufmann, Fritz Mordechai. Das jüdische Volkslied. Ein Merkblatt. Berlin, Jüd. Verlag.

Kobald, Karl. Alt-Wiener Musikstätten. [Amalthea-Bücherei, 6. Bd.] Zürich-Leipzig-Wien, Amalthea-Verlag. 8°. 198 S. m. Abb. u. 2 Taf. ℳ 8.

Kohlrausch, E. und A. Marten. Turnspiele nebst Anleitg. zu Wettkämpfen und Turnfahrten. Für Lehrer und Lehrerinnen, Vorturner und Schüler hrsg. 11. verm. u. verb. Aufl. Mit 22 in den Text gedr. Fig. Hannover, Carl Meyer. 16°. VIII, 207 S. Geb. ℳ 2,80.

Kolsen, Adolf. Dichtungen der Trobadors. Auf Grund altprovenzal. Hss. teils z. ersten Male kritisch hrsg., teils bericht. u. ergänzt. 3. Heft. (Nr. 35—55.) Halle, Niemeyer. gr. 8°. S. 161—240. ℳ 3,60.

Kraus, Carl v. Die Lieder Reimars d. Alten. 1. Tl. Die einzelnen Lieder. 2. Tl. Die Reihenfolge der Lieder. 3. Tl. Reimar u. Walther. Text der Lieder. [Abhdlgn. der bayer. Akademie d. Wissenschaften, Philosoph.-philolog. und histor. Klasse. 30. Bd. 4., 6. u. 7. Abh.] München, Bayer. Akad. d. Wissenschaften. [München, G. Franz in Komm.] Lex. 8°. 90 u. 67 S. Je ℳ 4. 83 S. ℳ 6.

Krebs, Carl.* Meister d. Taktstocks. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 229 S. ℳ 6.

Kretzschmar, Herm. Führer durch d. Konzertsaal 1. Abt.: Sinfonie u. Suite. 1. u. 2. Bd. 5. neu durchges. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 864 S. ℳ 25.

Kühn, Maria. „Macht auf d. Thor!“ Alte deutsche Kinderlieder, Reime, Scherze und Singspiele, z. Tl. m. Melodien ausgew. (Die blauen Bücher.) 69.—83. Taus. Königstein, Langewiesche. 8°. 195 S. m. Abb. Kart. ℳ 2,45.

Lach, Rob. Vorläufiger Bericht üb. die im Auftrage d. kaiserl. Akademie d. Wissensch. erfolgte Aufnahme der Gesänge russ. Kriegsgefangr. im Aug. bis Oktbr. 1917. Sitzungsberichte d. Akademie d. Wissensch. in Wien. Philosoph.-histor. Klasse. (47. Mittlg. der Phonogramm-Archivs-Komm. 189. Bd. 3. Abh.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 63 S. ℳ 4,30.

Lange, Fritz. Josef Lanner u. Joh. Strauß s. nächsten Abschnitt unter Lanner, Jos.

Liederbuch,* Rostocker niederdeutsches, vom J. 1478. Hrsg. v. Bruno Claußen. Mit e. Auswahl v. Melodien bearb. v. Albert Thierfelder. (Der Universität Rostock z. Feier ihres 500jähr. Bestehens gewidmet.) Rostock, Hinstorffs Hofbuchdr. kl. 8°. XXVI, 80 S. ℳ 5.

Marx, Adolph Bernh. Über Tondichter u. Tonkunst s. Schriften über Musik u. Musiker.

Mautner, Konrad. Alte Lieder und Weisen aus dem steyermärk. Salzkammergute. Gesammelt u. hrsg. (Gedr. m. Unterstützg. d. Akad. d. Wissenschaften in Wien.) Wien, Stähelin & Lauenstein. 8°. XXI, 412 S m. Holzschnitten. Geb. ℳ 16,80.

Meyer, Gertr. Tanzspiele u. Volkstänze. Neue Folge. Gesammelt. 2. Aufl. Leipzig, Teubner. 15×21 cm. VI, 57 S. ℳ 2.

Meyer, G. Volkstänze. Gesammelt. 4. Aufl. Leipzig, ('20), ebenda. 15×21 cm. V, 58 S. ℳ 1,80.

Meyer, G. Tanzspiele u. Singtänze, gesammelt. 8. Aufl. Ebenda. kl. 8°. VIII, 63 S. ℳ 1,50.

Molmenti, P. Carteggi Casanoviani II. Lettere del patrizio Zaguri a Giacomo Casanova. Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo dell' Accademia Pontaniana Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli. Remo, Sandron. 8°. XL, 396 p. L 7.
[Angezeigt in: Zeitschr. f. Mw. II, 380.]

Müller-Reuter, Theodor. Bilder u Klänge des Friedens. Musikal. Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 Faks.-Beil., 124 Notenbeisp., 6 Autotypien u. e. Bildn. des Verf. Leipzig, Hartung. gr. 8°. VII, 208 S. ℳ 12.

Musik, Die.* Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Begr. von Rich. Strauß. Hrsg. v. Arthur Seidl. Leipzig, C. F. W. Siegel. kl. 8°.
Steinitzer, Max. Zur Entwicklungsgeschichte d. Melodrams u. Mimodrams. Mit 8 Bildn. u. 2 Notenbeil. (35. Bd.) VII, 24 S. Geb. ℳ 2. — Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst. Mit 7 Vollbildern u. 5 Notenbeil. (36. Bd.)

Musiker, Berühmte. Lebens- u. Charakterbilder nebst Einführg. in d. Werke d. Meister. Berlin, Schlesische Verlagsanst. Lex. 8°. Geb. Je ℳ 14.
Batka, Rich. Rich. Wagner. 2. verb. Aufl. (20. Bd.) 128 S. m. Abb., Faks. u. Taf. — Frimmel, Thdr. v. Ludwig van Beethoven. 5. verm. u. verb. Aufl. (13. Bd.) 109 S. m. Abb., 4 Taf. u. 6 Faks.-Beil. — Reimann, Heinr. Johannes Brahms. 5. Aufl., durchges. u. ergänzt v. Bruno Schrader. (1. Bd.) 136 S. m. Abb., Faks. u. Tafeln.

Musik-Taschenbuch für den tägl. Gebrauch s. Abschnitt VI.

Nikolaus, Paul. Tänzerinnen. Mit 32 Abb. u. 4 Zeichnungen. München, Delphin-Verlag. kl. 8°. 89 S. Geb. ℳ 5.

Pfeiffer, Albert. Liedertafel-Caecilienverein Speyer 1819—1919. Ein Rückblick auf 100 Jahre Speyers Musikleben. Speyer, A. Michelsen. 8°. ℳ 4.

Polko, Elise. Musikalische Märchen, Phantasien u. Skizzen. Neue durchges. (Titel-) Ausg. in 2 Bdn. Mit je 1 Titelbild. Leipzig, ('14) '19, J. A. Barth. kl. 8°. Geb. je ℳ 9.
I. 27. Aufl. VIII, 454 S. II. 17. Aufl. VII, 459 S.

Preuß, Hans. Bach. Mozart. Wagner. (In: Lebensideale d. Menschheit. 3. Heft.) Leipzig, Deichert. kl. 8°. 104 S. ℳ 3,60.

Przistaupinsky, Alois. 50 Jahre Wiener Operntheater. Eine Chronik d. Hauses und seiner Künstler in Wort u. Bild, d. aufgeführten Werke, Komponisten u. Autoren v. 25. V. 1869 bis 30. IV. 1919. Wien, Selbstverlag. (Wallishausersche Hof-Bh. in Komm.) 31×5×23 cm. 130 S. m. 2 Bildnissen u. 14 Taf. ℳ 35.

Radczwill, Minna. Singspiele. Im Auftr. d. Ausschusses f. Volksfeste verf. 3. durchges. Aufl. Mit 23 Abb. (Kleine Schriften des Zentralausschusses z. Förderg. d. Volks- und Jugendspiele in Deutschland. 5. Bd.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. X, 132 S. ℳ 2,80.

Riemann, Hugo. Grundriß d. Musikwissenschaft s. Abschnitt IX.

Röder, Adam. Die Zukunft des bad. Landestheaters. Karlsruhe, F. Gutsch in Komm. kl. 8°. 45 S. ℳ 1,80.

Rolland, Romain. Några tonkonstens mästare i våra dagar. Övers. av Einar Gauffin. Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. 344 S. Kr. 10.

Sandberg, Oscar — Patrik Vretblad. Festskrift vid Oscarskyrkans motettaftnars 10-årsjubileum d. 10 dec. 1919. Stockholm, Aftonbladets tryckeri. 8°. 26 S. m. 6 pas. Kr. 1.

Sandberger, Festschrift zum 50. Geburtstag. Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern. München ('18), Zierfuß. 8°. VI, 295 S. ℳ 20.

Sandvik, Ole Mørk. Folke-Musik i Gudbrandsdalen. Optegnet og undersøkt. Kristiania, Cammermeyers forl. 4°. VI, 72 S. 128 S. Notenbeil.

Schmid, Otto. Die Heimstätten der sächsischen Landestheater. Dresden, A. Waldheim & Co.

Scholtz, Johs. Vollständiger Opernführer durch d. Repertoireopern nebst Einführungen, geschichtlichen u. biographischen Mitteilungen. Vierte, bis zur Gegenwart erweiterte Aufl. Berlin, S. Mode. 8°. XVI, 781 S. ℳ 6.

Schriften üb. Musik u. Musiker. Hrsg. von Leop. Hirschberg. [Neue Titelausgabe von Deutsche Musikbücherei.] Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8°.

Marx, Adolph Bernh. Über Tondichter und Tonkunst. Aufsätze. 1. Bd., 1. Abt. (Bach, Händel, Gluck). '12. 74 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2.

1. Bd., 2. Abt. (Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini.) '13. 110 S. ℳ 2.

Sjöberg, S. & S. Levertin. Musikföreningen i Karlskrona 1899—1919. Berättelse med anledning av 20-årsdagen den 24 jan. 1919, utgifven af föreningens styrelse. Karlskrona, Svenssons Bokindustri. 4°. 32 S.

Smith, Ethel. Impressions that remained. Memoirs. 2 vols. London, Longmans, Green & Co.

Specht, Rich. Das Wiener Operntheater. Von Dingelstedt bis Schalk u. Strauß. Erinnerung aus 50 Opernjahren. Wien, Knepler, gr. 8°. 126 S. m. Abb. ℳ 8.

Spiro, Eugen. Im Konzert. 24 Orig.-Steinzeichnungen m. e. leitmotiv. Vorwort von Oscar Bie. Berlin, J. Bard.

Stefan, Paul. Des neue Haus. Ein Halbjahrhundert Wiener Opernspiel u. was voranging. Wien, Strache.

Stendal, Gertrud. Die Heimathymnen der preuß. Provinzen und ihrer Landschaften. Eine literar. Charakteristik. (Literatur und Theater. Forschungen, hrsg. v. Eugen Wolff. 3. Heft.) Heidelberg, Winter. gr. 8°. VIII, 204 S. ℳ 5,80.

Stenström, Matts. A. Dansen, dess utveckling från urtiden till danspalatsens tidevarv. Stockholm, ('18), Hökerbergs forl. 235 S. Kr. 22,50.

Studien* zur Musikwissenschaft. Beihefte d. Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 6. Heft. Leipzig, Breitkopf & H. und Wien, Artaria & Co. Lex. 8°. 186 S. ℳ 6.

[Inhalt: Wellesz, Egon. Die Opern und Oratorien in Wien v. 1660—1708. — Smijers, Albert. Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619. 1. Tl.]

Svanberg, Johannes. Kungl. teatrarne under ett halvt sekel. 1860—1910. Personalhistoriska anteckningar. II. Sceniska Konstnärer 1866—88. Stockholm ('18), Nordisk Familjeboks förl. IV, 212 S. Kr. 10.

Svenska K. F. U. M.-Kören 1894—1919. Stockholm, Norstedt & Söner. 4°. 152 S. Kr. 6.

Török, Alphons. Tanzabende. Krit. Monographien. Mit 16 Tanzszenenbildern. Wien ('18), Verlag „Der Merkur". kl. 8°. 32 S. Geb. ℳ 4.

Ubbelohde, Otto. Deutsche Volkslieder. 6 Original-Zeichngn. 7. Aufl. (Kriegsausg.) Bildermappen fürs deutsche Haus. Potsdam, Stiftungsverlag. 30,5×23,5 cm. 6 Tafeln. In Umschlag. ℳ 1,80.

Ubbelohde, O. Deutsche Lieder. 12 Zeichnungen aus Hessenkunst 1918. Marburg, Elwertsche Verlagsh. 14,5×19,5 cm. 12 Taf. m. Titelblatt. ℳ 1,50.

Ubbelohde, O. Deutsches Lied. Zeichngn. 12 Taf. Berlin-Zehlendorf, F. Heyder. gr. 8°. In Umschlag. ℳ 3.

Uhlig, Thdr. Musikalische Schriften. Gesammelt u. hrsg. v. Ludwig Frankenstein. (DeutscheMusikbücherei.)Regensburg,Bosse.

Vatielli, Francesco. La biblioteca del Liceo musicale di Bologna. (Biblioteca de L'Archiginnasio Serie II, Nr. XIV.) Bologna, Zanichelli. 8°. 57 p. L. 3,60.

Waltershausen, Herm. W. v. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellgn. I. Die Zauberflöte, eine operndramaturgische Studie. II. Das Siegfriedidyll oder die Rückkehr zur Natur. III. Der Freischütz, ein Versuch über die Grundlagen der musikal. Romantik. München, H. Bruckmann. Je ℳ 5.

Weißmann, Adolf. Die Primadonna. Mit Abbildgn. im Text und 14 zum Teil farb. Lichtdrucken. Berlin, Cassirer. Lex. 8°. ℳ 36.

Wunder, F. Der Singkranz Heilbronn 1818 bis 1918. Ein Rückblick auf das erste Jahrhundert seines Bestehens. Heilbronn, Druck v. Baier & Schneider. 8°. 135 S.

Zillmann, Fdr. Zur Stoff- u. Formengesch. d. Volksliedes. „Es wollt e. Jäger jagen". (Germanische Studien, unter Mitw. v. G. Ehrismann .... hsg. v. C. Ebering. 3. Heft.) Berlin ('20), Ebering. gr. 8°. 109 S. ℳ 6.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister).

Andersson, Richard.

Lizell, Sven. Rich. Andersson 1851 bis 1918. Minnesteckning. Stockholm, Wibergska Musikförlaget. 16 S. Kr. 2.

Astorga, Emanuel d'.
Volkmann, Hans.* Emanuel d'Astorga. 2. Bd.: Die Werke d. Tondichters. Mit Proben der Handschrift Astorgas in Nachbildg. u. e. Notenanhg. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XI, 248 S. ℳ 10.

Bach, Johann Sebastian.
La Mara. Johann Seb. Bach. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. Unveränd. Abdr. der neubearb. 6. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 90 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Lissauer, Ernst. Idyllen und Mythen. Berlin, Schuster & Loeffler.
[Angezeigt u. besprochen in: Neue Musik-Zeitung, Jg. 41, S. 12.]
— Verzeichnis d. Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach s. Abschnitt I.
— s. auch Abschnitt IV unter Preuß, H.

Bach, Wilhelm Friedemann.
Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Mit e. Einleit. von Georg Rich. Kruse, 2 Musikbeil. u. Fr. Bachs Bildnis. 2 Bde. (Reclams Universal-Bibl. 5138 bis 5140 a u. 5141—5143 a.) Neue Aufl. Leipzig, Reclam. kl. 8°. 338 u. 359 S.

Beethoven, Ludwig van.
Frimmel, Thdr. v. Ludwig v. Beethoven s. Abschnitt IV unter Musiker, Berühmte.
— Hensel, Albert.* Beethoven. Der Versuch e. musik-philosophischen Darstellung. Berlin ('18), Jatho-Verlag. 8°. 174 S. ℳ 3.
— Huschke, Konrad. Beethoven als Pianist u. Dirigent. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 102 S. ℳ 2,50.
— La Mara. Ludwig van Beethoven. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. Unveränd. Abdr. d. neubearb. 6. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 105 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Müller-Reuter, Theodor. Rhythmische Bedeutung d. Hauptmotive im 1. Satze der 5. Symphonie von Beethoven. Mit Notenbeispielen. Leipzig, W. Hartung. 8°. ℳ 12.

Beethoven, Ludwig van.
Pfordten, Hermann, Freih. v. d. Beethoven. Mit einem Bildnis des Meisters. 3. durchges. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 17. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 144 S. Geb. ℳ 2,50.
— Riemann, Hugo.* L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhet. u. formaltechn. Analyse mit histor. Notizen. 3. Tl.: Sonate 27—38. (Max Hesses ill. Handbücher. 53. Bd.) Berlin, M. Hesse. 8°. IV, 476 S. ℳ 10.
— Tolstoj, Leo N. Die Kreutzersonate samt Nachwort. 18.—22. Taus. (Tolstoj, Gesammelte Werke. Vom Verfasser genehmigte Ausg. v. R. Löwenfeld. 1. Serie. 10. Bd.) Jena, Diederichs. 8°. 187 S. ℳ 2.
— Volbach, Fritz. Erläuterungen zu Beethovens Klavier-Sonaten. (Tongers Musik-Bücherei.) Köln, Tonger.

Berlioz, Hector.
Kapp, Julius. Das Dreigestirn: Berlioz, Liszt, Wagner s. vorigen Abschnitt.
— Tiersot, Julien. Hector Berlioz. Le musicien errant 1842—1852. Correspondance publiée par J. T. Paris, Calmann-Lévy. 8°. XX, 380 p. fr. 3,50.

Boito, Arrigo.
Key, Helmer. Arrigo Boito. Hans liv och kvarlåtenskap. Stockholm, Centraltryckeriet. 8°. 82 S.

Brahms, Johannes.
Brahms, Johannes.* Briefwechsel. 11. u. 12. Bd. Briefe an Fritz Simrock. 3. u. 4. Bd. Hrsg. von Max Kalbeck. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. 224 u. 237 S. Geb. je ℳ 5.
— Fey, Herm. Johs. Brahms. Niederdeutsche Flugschriften. Nr. 6. Hamburg, Hermes. 16 S. ℳ 0,40.
— La Mara. Johannes Brahms. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 57 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Landormy, Paul. Brahms. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 4,90.
— Reimann, Heinr. Joh. Brahms s. Abschnitt IV unter Musiker, Berühmte.

Breitkopf & Härtel.
Hase, Herm. v. Joh. Adam Hiller u. Breitkopf s. unter Hiller.

Bruckner, Anton.
Decsey, Ernst.* Anton Bruckner. Versuch eines Lebens. Berlin ['20], Schuster & Loeffler. gr. 8°. 233 S. ℳ 8.
— Krug, Walther. Anton Bruckner. (In: „Summa.“ Eine Vierteljahrsschrift. Viertes Viertel S. 1—31.) Hellerau ('18), Jakob Hegner. ℳ 10.
[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschrift für Musikw. II, 248.]
— Louis, Rudolf. Anton Bruckner. 2. vermehrte Aufl. München ('18), G. Müller.

Bülow, Hans von.
Bülow, H. v. Ausgewählte Briefe s. Abschnitt IV.

Camerloher, Placidus von.
Ziegler, Benno. Placidus von Camerloher (1718—82). Des altbayer. Komponisten Leben u. Werke. Münchener Dissert. Freising, Druck v. F. P. Datterer. 8°. IX, 140 S.

Caruso, Enrico.
Wagenmann, J. H. Enrico Caruso u. d. Problem der Stimmbildg. 2. verb. Aufl. Leipzig, Räde. gr. 8°. 77 S. m. Bildnis. ℳ 4,50.

Chopin, Frédéric.
Delbrück, Joachim. Spiel in Moll. Ein Chopin-Roman. Berlin, Ullstein. 8°. 316 S. ℳ 6.
— La Mara. F. Chopin. Neubearb. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 58 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2,50.
— Scharlitt, Bernard. Chopin. Mit 22 Abb. (auf Taf.). Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 289 S. ℳ 12.
— Weißmann, Adolf. Chopin. 3. und 4. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 187 S. ℳ 5.

Geijer, Gustaf.
Norlind, T. Erik Gustaf Geijer som musiker. Stockholm, Wahlström & Widstrand in Komm. 8°. 286 S. Kr. 8,50.

Gluck, Christoph Willibald.
Lange, Ina. Gluck, mästaren. Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. VI, 220 S. Kr. 8.

Grieg, Edvard.
Eckart, Dietr. Einführung in Ibsens „Peer Gynt“ und in Griegs Musik zu d. Dichtung. Wolfratshausen, Hoheneichen-Verlag. 8°. 15 S. ℳ 0,50.
— La Mara. Edvard Grieg. Neubearb. Einzeldruck aus den Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. (Kleine Musikerbiogr.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 48 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.

Gruber, Franz Xaver.
Gottlieb, J. Stille Nacht, heilige Nacht! Die Geschichte e. deutschen Weihnachtsliedes! 2. verm. Aufl. Frankfurt (Main), Spohrstr. 29, o. J. ['18], Jos. Gottlieb. 8°. 32 S. m. 7 Abb. ℳ 1,25.

Hallén, Andreas.
Vretblad, Patrik. Andreas Hallén. (Kortfattade lefnadsteckningar om framstående tonsättare. Nr. 7.) Stockholm, Elkan & Schildknecht. 20 S., portr. Kr. 1,50.

Händel, Georg Friedrich.
Chrysander, Friedrich. G. F. Händel. 2. unveränd. Aufl. Bd. 1—3. 1. Hälfte. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. Je ℳ 12, 12 u. 10.
Bd. I. 1. Buch: Jugendzeit und Lehrjahre in Deutschland. 1685—1706. 2. Buch: Die große Wanderung. 1707—1720. Bd. II. 3. Buch: Zwanzig Jahre bei der ital. Oper in London. 1720—1740. Bd. III. 1. Hälfte. 4. Buch: Übergang zum Oratorium.
— Rolland, Romain. Händel. Övers. av Hugo Hultenberg. Stockholm, Norstedt & Söner. VIII, 222 S. Kr. 7,50.

Hartmann, J. P. E.
Behrend, William. J. P. E. Hartmann. Kleine Biographie. Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 88 S.

Henselt, Adolf.
La Mara. Adolf Henselt. Neu bearb. Einzeldruck a. d. Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 48 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Loë, Didi. Adolf Henselt-Brevier. Mit e. Geleitwort u. e. Bildnis. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 32 S. ℳ 2.

Hiller, Johann Adam.
Hase, Herm. v.* Johann Adam Hiller und Breitkopfs. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8°. 22. S. ℳ 1,50.
[S.-A. aus: Zeitschr. f. Musikwiss. 2. Jg.]

Hiller, Johann Adam.
s. auch Abschnitt VI unter Sonnet.

Lanner, Josef.
Lange, Fritz. Josef Lanner u. Joh. Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben u. ihre Werke. Nach authent. Quellen u. nach d. neuesten Forschungen dargest. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 197 S. mit Abb., 8 Taf. u. 2 Faksms. ℳ 4,50.

Lind, Jenny.
Dorph, Sven. Jenny Lindiana till hundraårsminnet. Uppsala, Lindblad. 352 S. Kr. 14,50.
— Norlind, T. Jenny Lind. En minnesbok till hundraårsdagen. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 250 S. Kr. 10.

Liszt, Franz.
Genast, Eduard. Aus Weimars klass. u. nachklass. Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Neu hrsg. v. Rob. Kohlrausch. 5. Aufl. (Memoirenbibliothek. 2. Reihe. 5. Bd.) Stuttgart, R. Lutz. 8°. 323 S. ℳ 7.
— Kapp, Jul. Das Dreigestirn: Berlioz, Liszt, Wagner s. vorigen Abschnitt.
— Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt s. unter Wagner.
La Mara. Liszt und die Frauen. 2. neubearb. Aufl. Mit 24 Bildn. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 329 S. ℳ 10.

Loewe, Carl.
Hirschberg, Leopold.* Carl Loewes Instrumentalwerke. Eine Monographie z. 50. Todestage d. Meisters (20. IV. 1919). (Schriften über Musik u. Musiker. Hrsg. v. Leopold Hirschberg. 4. Bd.) Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8°. 139 S. ℳ 4.

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen.
Semerau, Alfred. Prinz Louis Ferdinand. Ein Buch v. Liebe u. Vaterland. (Romane berühmter Männer und Frauen. 19. Bd.) Berlin, Bong. 8°. 388 S. m. Taf. ℳ 5,50.

Mahler, Gustav.
Redlich, Hans Ferd.* Gustav Mahler. Eine Erkenntnis. Nürnberg, Hans Carl. 8°. 33 S. ℳ 3.

Mauke, Wilhelm.
Nagel, Wilibald. Wilhelm Mauke. Wien-Leipzig, Universal-Edition. 8°. 78 S. ℳ 2,25.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.
Dahms, Walter.* Mendelssohn. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 202 S. ℳ 6.
— Hillman, Adolf. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 137 S. Kr. 5.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Abert, Herm.* W. A. Mozart. Hrsg. als 5. vollst. neu bearb. u. erw. Ausgabe v. Otto Jahns Mozart. 1. Tl. (1756—1782.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XXVI, 1035 S. m. 9 Bildn. u. 4 Faks. ℳ 35.
— Jahresgabe für den Verein der Freunde der Preußischen Staatsbibliothek 1918/19. Drei Briefe Mozarts in Nachbildg. Berlin, Preußische Staatsbibliothek. 4°.
[Angezeigt in: Zeitschr. f. Musikw. II, 117.]
— La Mara. Wolfgang Amadeus Mozart. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 72 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Mörike, Eduard. Mozarts Reise nach Prag. Eine Novelle. (Sammlg. Thümmler. 6. Bd.) Chemnitz, Thümmler. kl. 8°. 119 S. Geb. ℳ 2,50.
— Pfordten, Hermann v. der. Mozart. 2. durchges. Aufl. (Wissenschaft und Bildung. 41. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 142 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1,25.
— Schiedermair, Ludwig. Mozarts Handschrift. In zeitlich geordneten Nachbildungen hrsg. v. Ludwig Schiedermaier. (Erste Veröffentlichg. des Fürstl. Institutes f. musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg.) 25×35 cm. 88 Taf. m. 16 S. Text. Leipzig, Siegels Musikalienh. In Mappe ℳ 400.
— s. auch Abschnitt IV unter Preuß, H.

Nietzsche, Friedrich.
Zimmermann, Karl. Die Gemeinschaft der Einsamen s. unter Wagner, Rich.

Pacius, Fredrik.
Collan-Beaurin, Maria. Fredrik Pacius. Lefnadsteckning. I. Helsingfors ('17), Söderström & Co. 88 S. Fmk. 6.

Paganini, Nicolo.
Jstel, Edgar. Nicolo Paganini. Mit e. Bildnis. (Breitkopf & H's Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 60 S. Geb. ℳ 1,80.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da.
Casimiri, Raffaele. Il Codice 59 dell' archivio musicale lateranense, autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina. Con appendice di composizioni inedite e 10 tavole fototipiche. Roma, tip. Poliglotta Vaticana. gr. 8°. X, 138+28 p. L. 12.
[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschr. f. Musikwissensch. I. S. 722.]

Pfitzner, Hans.
Berrsche, Alexander. Hans Pfitzner u. die absolute Musik s. Abschnitt I unter Pfitzner.
— Mann, Thomas. Pfitzners Palestrina. Berlin, S. Fischer. 8°. 30 S. ℳ 1.
— Mehler, Eugen.* Regiebücher zu den Inszenierungen Hans Pfitzners, bearb. und hrsg. Nr. 3. Leipzig, Max Brockhaus. 8°.
3. Der arme Heinrich .... Vollst. Regiebuch nach der Inszenierung u. Spielleitg. d. Komponisten bearb. VII, 46 S. m. Fig. ℳ 3.

Reimar der Alte.
Kraus, C. v. Die Lieder Reimars d. A. s. Abschnitt IV.

Rimsky-Korsakow, N.
Rimsky-Korsakow, N. Ma vie musicale. Introduction et trad. de E. Halpérine-Kaminsky. Paris, Lafitte et Cie.

Schönberg, Arnold.
Berg, Alban. A. Schönberg. Kammersymphonie, Op. 9. Thematische Analyse. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 0,35.

Schreker, Franz.
Bekker, Paul.* Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 62 S. ℳ 2,40.

Schubert, Franz.
Dannenberg, M. Hannerl u. Schubert. Singspiel. Leipzig, K. Vieweg. 8°. 64 S. ℳ 2.
— Bartsch, Rud. Hans. Schwammerl. Roman. 131.—140. Taus. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 308 S. Geb. ℳ 8,50.
— Brzezowsky, Grete u. A. Herget. Der Liederfürst Franz Schubert. Bilder von Gr. Br. Text v. A. H. Leipzig, Schulwissenschaftl. Verlag A. Haase. 8°. 36 S. Geb. ℳ 5.
— Deutsch, Otto Erich. Franz Schubert. Briefe u. Schriften. Mit zeitgenöss. Bildnissen, 3 Handschriftenproben und andren Beilagen hrsg. München, Georg Müller. ℳ 6.

Schubert, Franz.
La Mara. Franz Schubert. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. (Breitkopf & H's Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 63 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Waechter, Eberh. Musikkritische Gedanken. 1. Tl. Franz Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin“. Eine analytisch-kritische Studie. Leipzig, Siegel. 30,5×23 cm. 37 S. ℳ 3.

Schumann, Robert.
La Mara. Robert Schumann. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 53 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2,50.

Silesius, Angelus.
Schröder, Cornelius. Angelus Silesius (Johs. Scheffler): Heilige Seelenlust. Geistl. Lieder. Ausgew. u. eingeleitet. Warendorf, Schnell. 8°. 109 S. Geb. ℳ 4.

Steffani, Agostino.
Metzler, Johs. Die apostolischen Vikariate des Nordens. Ihre Entstehung, ihre Entwicklung u. ihre Verwalter. Paderborn, Bonifacius-Druckerei. 8°. XXIV, 337 S. ℳ 12.
[Befaßt sich auf S. 80—108 nach Angabe der Zeitschr. f. Musikw, I, S. 501, mit Steffani.]

Strauß, Johann.
Lange, Fritz. Josef Lanner und Joh. Strauß s. unter Lanner, Jos.

Strauß, Richard.
Hofmannsthal, Hugo von. Die Frau ohne Schatten. Berlin, S. Fischer. 8°. 181 S. ℳ 5.
— Specht, Rich. Richard Strauß. Die Frau ohne Schatten. Themat. Einführg. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 150 S. m. 2 Taf. ℳ 2,50.

Tersteegen, Gerhard.
Redern, H. v. Ein Stiller im Lande. Züge u. Zeugnisse aus d. Leben Gerhard Tersteegens. 2. Aufl. Schwerin, Bahn. 8°. 144 S. ℳ 3.

Thoma, Hans.
Anton, Karl. Hans Thoma der Maler, als Musiker, Dichter u. Mensch. Mit 20 Bildern .... u. d. neuesten, bisher unveröffentl. Bildnis des Meisters. Karlsruhe, Braunsche Hofbuchdr. 8°. 42 S. ℳ 3.

Verdi, Giuseppe.
Key, Helmer. Verdis opera Macbeth. Företal och bearbetning for svenska soenen. Stockholm, Hirschs förlag. 8°. 128 S. Kr. 4.

Volkmann, Robert.
Festschrift* zur Enthüllung des Robert Volkmann-Denkmals in Lommatzsch. Lommatzsch, Druck von Friedr. Hobein. 8°. 28 S.

Wagner, Richard.
Batka, R. Richard Wagner s. Abschnitt IV unter Musiker, Berühmte.
— Haller, Karl. R. Wagners Kunstideale. 12 Broschüren. Waldkirchen, R. Haller. 8°.
[Nicht im Handel, nur durch den Herausgeber direkt zu beziehen. Subskriptionspreis per Broschüre 2 Kr.; nach Erscheinen 3 Kr.]
— Heiberg, Alma. Rich. Wagners „Lohengrin“, historisk, textlig og musikalisk. Kopenhagen, Hansen. 8°. 51 S.
— Kapp, Julius. Das Dreigestirn: Berlioz, Liszt, Wagner s. vorigen Abschnitt.
— Marnold, Jean. Le cas Wagner. (La musique pendant la guerre.) Paris ('20), Crès.
— La Mara. Richard Wagner. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 97 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1,80.
— Ludwig, Emil. Wagner oder Die Entzauberten. 4. Aufl. Neue veränd. Ausgabe. Charlottenburg, F. Lehmann. 8°. 307 S. ℳ 8.
— Müller, Gg. Herm.* Richard Wagner in der Mai-Revolution 1849. (Arbeiten aus dem Ratsarchiv u. der Stadtbibliothek zu Dresden. Bd. 1.) Dresden, O. Laube. 8°. 63 S. m. 2 Bildnissen. Geb. ℳ 6.
— s. a. Abschnitt IV unter Preuß, H.
— Pringsheim, Klaus. Vom modernen Wagnerproblem. Regensburg, Bosse. 8°. 67 S. ℳ 1,20.
— Roethe, Gustav. Zum dramat. Aufbau d. Wagnerschen „Meistersinger“. Berlin, Akad. der Wissenschaften. Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger in Komm. Lex. 8°. S. 673—708. ℳ 4.
[S.-A. a. d. Sitzungsberichten d. preuß. Akademie d. Wissenschaften 1919.]
— Schmid, Otto. Rich. Wagners Opern u. Musik-Dramen in Dresden. Dresden, O. Laube. 8°. 42 S. m. 15 Bildbeilagen. ℳ 3,60.

Wagner, Richard.
Schneider, Theo. Richard Wagner und das deutsche Musikdrama. Trier, Fr. Lintz in Komm. 8°. 16 S. ℳ 0.90.
— Schwantje, Magnus. Über Richard Wagners ethisches Wirken. Berlin (Düsseldorferstr. 23), Bund f. radikale Ethik. 8°. 24 S. ℳ 0,60.
— Seiling, Max. Die Musik im Kunstwerk Rich. Wagners. Ein Beitrag. München, Hans Sachs-Verl. 8°. 87 S. ℳ 4,50.
— Zimmermann, Karl. Die Gemeinschaft der Einsamen. Eine Huldigung d. Christentum in seinen Genien Platon, Franziskus, Rich. Wagner, Friedrich Nietzsche. [3. Druckschrift d. Kalltal-Gemeinschaft.] Jena, Diederichs. 8°. 109 S. ℳ 4.
— Wagners Rich., Briefe in Orig.-Ausg. 9. Bd. Leipzig, Breitkopf & H.
9. Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt. 4. Aufl. in volkstüml. Gestalt. [Hrsg. v. Erich Kloss. 2 Tle. in 1 Bd.] 8°. VI, 351 u. 346 S. ℳ 14.
— Briefe an Julie Ritter.* Hrsg. v. Siegmund von Hausegger. Mit einem Bildnis u. 1 Faksim. München, Fr. Bruckmann. 8°. ℳ 7.
— Wagner, Richard. Schriften. Einzelausgaben. Leipzig, Insel-Verlag. 8°. Je ℳ 1,20.
Kleine Aufsätze. — Beethoven. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze. — Über das Dirigieren. — Zukunftsmusik. An einen französ. Freund (Fr. Villot).
— Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Vollst. (Opern-) Buch. Hrsg. u. eingeleit. v. Georg Rich. Kruse. (Opernbücher. 74. Bd.) (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 5639, 5639 a.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 143 S.

Wagner, Siegfried.
Glasenapp, C. Fr. Siegfried Wagner u. seine Kunst. Gesammelte Aufsätze üb. das dramat. Schaffen Siegfried Wagners. N. Folge II. Sonnenflammen. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8°. VIII, 130 S. m. Federzeichngn. ℳ 12.
— Pretzsch, Paul. Die Kunst Siegfried Wagners. Ein Führer durch seine Werke. Mit zahlr. Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 712 S. ℳ 12.
Separatabzüge daraus: Führer durch Dichtung u. Musik: Banadietrich. 56 S. — Der Bärenhäuter. 50 S. — Der Friedensengel. 54 S. — Der Heidenkönig. 58 S. — Der Kobold. 66 S. — Bruder Lustig. 60 S. — Sternengebot. 54 S. — Herzog Wildfang. 64 S. Je ℳ 1.

Walther von der Vogelweide.
Walther von der Vogelweide: Minnelieder. In d. Urschrift u. in d. Nachdichtung Adalb. Schröters. Leipzig, Amelang. kl. 8°. 128 S. Geb. ℳ 3.

Weber, Carl Maria von.
Pfordten, Herm. v. d. Carl Maria v. Weber. (Wissenschaft u. Bildung. 149. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VI, 130 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 2,50.

Wegelius, Martin.
Wegelius, Martin. Konstnärsbrev. Första samlingen med en inledning av Otto Andersson. Helsingfors ('18), Söderström & Co. 8°. 174 S. Fmk. 13,50.

Wilhelm II., Kaiser
s. Abschnitt IX unter Zöllner.

Wiesenthal, Grete.
Wiesenthal, Grete. Der Aufstieg. Aus d. Leben e. Tänzerin. Berlin, Rowohlt. 8°. 221 S. m. 6 Taf. ℳ 9.

Wolf, Hugo.
Decsey, Ernst. Hugo Wolf. Das Leben u. d. Lied. Gänzlich neubearb. 3.—6. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 198 S. ℳ 6.

Zilcher, Hermann.
Scholz, Hans. Hermann Zilcher. Op. 27. Die Liebesmesse. Dichtung v. Will Vesper. In 3 Tln. Mann u. Weib. Gott. Die Welt. Kleiner Konzertführer Nr. 654/55. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 19 S. ℳ 0,30.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik u Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Gehörs-Übungen. Dirigieren. Notenschrift.

Achtélik, Jos. Vereinfachte Notenschrift. Leipzg-Goblis, Verl. Notenreform. 8°. ℳ 1,50.

Bäuerle, Hermann. Kleine musikalische Grammatik. Elemente der Musiktheorie. Für Klassen-, Einzel- und Selbstunterricht. Mit einem repetitor. Anhang in Frageform. Beuthen O.-S., Konservatorium-Verlag: Th. Cieplik. 8°. 58 S. ℳ 1,50.

Bölsche, Franz. Übungen u. Aufgaben z. Studium d. Harmonielehre. 5. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 123 S. ℳ 3.

Cahn-Speyer, Rudolf.* Handbuch des Dirigierens. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 284 S. ℳ 15.

Chwolson, O. D. Lehrbuch der Physik. 2. verb. u. verm. Aufl. II. Bd. 1. Abt. Die Lehre v. Schall. Hrsg. v. Gerh. Schmidt. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. IX, 154 S. m. 93 Abb. ℳ 7.

Desmond, Olga. Rhythmographik (Tanznotenschrift) als Grundlage zum Selbststudium des Tanzes. Bearb. v. Fritz Böhme. Leipzig, Breitkopf & H. 13,5×19,5 cm. 40 S. m. 8 Taf. Geb. ℳ 5.

Dubois, Théodore. Petit manuel théorique de l'harmonie. Paris, Heugel et Cie. fr. 3.

Dux, O. Physik III. Die Oberstufe der Physik. 2. Bd.: Wellenlehre, Akustik, Optik, Magnetismus u. Elektrizitätslehre. 2. Aufl. (Mentor-Repetitorien. 54. Bd.) Berlin-Schöneberg, Mentor-Verlag. gr. 8°. 70 S. m. 90 Fig. ℳ 2.

Fortschritte, Die, der Physik im J. 1918. Dargest. v. d. deutschen physikal. Gesellschaft. 74. Jg. 1. Abt. Allgem. Physik, Akustik, physikal. Chemie. Red. v. Karl Scheel. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XVI, 208 S. ℳ 24.

Frutolfi breviarium de musica s. Abschnitt VII.

Grimsehl, E. Lehrbuch d. Physik z. Gebrauche beim Unterricht, bei akadem. Vorlesungen u. z. Selbststudium. In 2 Bdn. Leipzig ('20), Teubner. gr. 8°.
1. Mechanik, Wärmelehre, Akustik u. Optik. 4. verm. u. verb. Aufl. Hrsg. v. W. Hillers unter Mitarbeit v. H. Starke. Mit 1049 Fig. im Text, 10 Fig. auf 2 farb. Taf. u. 1 Titelbild. XVI, 1011 S. ℳ 16,50.

Heinze, Leop. u. Wilh. Osburg. Theoretisch-praktische Harmonielehre f. Seminaristen, Lehrer, Organisten u. Freunde d. Tonkunst. Nach d. Lehrplänen f. Lehrerseminare vom 1. VII. 1901 bearb. 20. Aufl. Breslau, Handel. 8°. IV, 200 S. Geb. ℳ 4,20.

Heinze, L. u. W. Osburg. Allgemeine Musiklehre f. Präparanden, Seminaristen u. Musikschüler. Nach d. Lehrplänen vom 1. VII. 1901 bearb. 28. unveränd. Aufl. Breslau, Handel. 8°. VI, 75 S. u. 2 S. Tab. Kart. ℳ 1,60.

Heinze's, Leo, Arbeitsheft A z. „allgemeinen Musiklehre". Übungen im Bilden d. Tonleitern, Intervalle u. Akkorde. Hrsg. v. W. Osburg. 17. Aufl. Breslau, Handel. 16,5×26,5 cm. 20 S. ℳ 0,70.

Howard, Walther. Auf dem Wege zur Musik. Bd. II. Rhythmik, Metrik, Tonlehre und Stillehre. Jena, W. Howard. (Leipzig, C. Fr. Fleischer in Komm.)

Kügele, Rich. Harmonie- u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Zum Selbststudium, f. Lehrer u. alle Freunde d. Musik, f. Musikschulen, Seminarien u. Präparanden-Anstalten bearb. (3 Tle., mit Arbeitsbuch zum I. u. II. Tl.) 1. Tl. Theoret. Abt. 4. Aufl. Breslau, Goerlich. gr. 8°. VIII, 56 S. ℳ 1,20.

Jadassohn, S. Die Lehre vom reinen Satze in 3 Lehrbüchern dargest. Bd. 1. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.

1. Lehrbuch d. Harmonie. 18.—20. Aufl. XIV, 290 S. ℳ 5.

Jäger, Gust. Theoretische Physik. I. Mechanik u. Akustik. Mit 24 Fig. 5., verb. Aufl. (Sammlg. Göschen. Nr. 76.) Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 167 S. ℳ 1,25.

Kühn, Walter.* Experimentelle Untersuchungen über das Tonalitätsgefühl. (S.-A. aus: Beiträge zur Anatomie, Physiologie . . . des Ohres, der Nase und des Halses. Hrsg. v. A. Passow u. K. L. Schaefer. Bd. XIII. Heft 1—6. 1919.) Berlin, S. Karger. 8°. S. 254—278.

Lobe, J. C. Katechismus d. Musik. (Durchges. u. neu bearb. v. Hugo Leichtentritt. 2. Aufl. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 143 S. ℳ 1,50.

Louis, Rudolf und **Ludwig Thuille.** Harmonielehre. 6. unveränd. Aufl. Stuttgart, C. Grüninger Nachf. gr. 8°. ℳ 7,50.

Marquardt, Rud. Der Harmonielehrer. Ein Lehrbuch d. Harmonie, hervorgegangen aus einer langjähr. Praxis. 3. verb. Aufl. Berlin, Parrhysius. gr. 8°. VIII, 298 S. Geb. ℳ 9,50.

Merkel, Johs. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik. Für seinen Unterricht verf. 2., verb. u. erw. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 74 S. ℳ 4.

Musik-Taschenbuch für den tägl. Gebrauch. (Edition Steingräber Nr. 60.) Leipzig, Steingräber. 16°. 415 S. ℳ 2,50.

Pikler, Jul.* Theorie d. Konsonanz u. Dissonanz. (Schriften z. Anpassungstheorie d. Empfindungsvorganges. Heft 2.) Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. 34 S. m. 17 Abb. ℳ 2.

Pollak, Hans W. Phonetische Untersuchungen. II. Akzent u. Aktionsart. Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss. in Wien. Philosoph.-hist. Klasse. (52. Mittlg. des Phonogramm-Archivs-Komm.) 192. Bd. 4. Abt. Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 14 S. ℳ 1,50.

Reger, Max. Beiträge z. Modulationslehre. 12. Aufl. Leipzig, Kahnt. kl. 8°. 52 S. Kart. ℳ 1,50.

Richter, Alfred. Aufgabenbuch z. E. Friedr. Richter's Harmonielehre. 43.—47. Aufl. (Breitkopf & H's musikal. Handbiblioth. IV.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 54 S. ℳ 1,50.

Riemann, Ludwig. Kurzgef. prakt. Modulations-Übungen f. Schüler der Konservatorien, Musikschulen, Seminare u. für den Privatunterr. Münster i. W., Bisping. 8°. ℳ 1,80.

Rude, Adolf. Methodik d. gesamten Volksschulunterrichts Unt. bes. Berücks. d. neueren Bestrebungen. Evangel. Ausg. II. Bd. Methodik d. naturkundlich-mathemat. und des techn. Unterrichts. (Der Bücherschatz des Lehrers. Wissenschaftl. Sammelwerk zur Vorbereitung u. Weiterbildg. Hrsg. v. K. O. Beetz u. A. Rude. 9 Bd. 2. Tl.) 19. Aufl. Osterwieck, Zickfeldt. gr. 8°. XII, 664 S. m. Abb. ℳ 7,30.

[Darin Nr. 7. Gesangunterricht.]

Schäfer, Karl L. Musikalische Akustik. 2., neubearb. Aufl. Neudr. (Sammlung Göschen. Nr. 21.) Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 144 S. m. 36 Abb. ℳ 1,25.

Scholz, Hans. Harmonielehre. (Aus Natur u. Geisteswelt. 703/4. Bd.) Leipzig, ('20) Teubner. kl. 8°. 168 S. Kart. Je 1,75.

Schreyer, Johs. Lehrbuch d. Harmonie u. d. Elementarkomposition. 4., vollst. umgearb. Aufl. d. Schrift „Von Bach bis Wagner“, Leipzig, Carl Merseburger. gr. 8°. VIII, 168 S. u. 62 S. Musikbeil. ℳ 8.

Sonnet auf d. v. Ihrer Koenigl. Hoheit der Churprinzessinn zu Sachsen selbst verfertigte, in Musik gesetzte u. abgesungene Pastorell Il trionfo della fedelta. Womit zugleich eine neue Art Noten zu drucken bekannt gemacht wird. Die Musik ist vom Herrn Kammer-Secretair Graefen in Braunschweig. (Joh. Gottlob Imman. Breitkopf's Nachricht v. e. neuen Art Noten zu drucken.) Leipzig, aus d. Breitkopfischen Officinen 1755. Leipzig, Breitkopf & H. 26 × 32 cm. 6 Bl. Geb. ℳ 10.

Thierfelder, Albert.* Metrik. Die Versmaße d. griech. u. röm. Dichter. Ein musikalisch-metr. Hilfsbuch für Studierende, Kunstbeflissene u. höhere Lehranstalten. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 48 S. ℳ 3.

Wiehmayer, Frdr.* Schlüssel z. „Aufgabenbuch". [Musikal. Rhythmik und Metrik.] Magdeburg, Heinrichshofens Verl. 8°. V, 67 S. ℳ 5.
[Wird nur direkt an Lehrer abgegeben.]

Wohlfahrt, Heinrich. Theoret.-prakt. Modulation-Schule. Die Akkordfolge in d. verschiedenen Stellungen, Übergängen u. Ausweichgn. nach leichter Methode z. Selbstunterricht f. Musikschüler dargest. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VI, 74 S. ℳ 1,50.

Worret, Frdr. Leitfaden d. allgemeinen Musiklehre u. Grundlage der Klaviertechnik. 5. Aufl. Karlsruhe, Braunsche Hofbuchdr. 8°. VII, 94 S. ℳ 4,20.

Ziehn, Bernhard. Canonische Studien. Berlin, Kaun.
[Angezeigt u. besprochen in: Allgemeine Musik-Zeitg. S. 547.]

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache. (Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abrahamsen, Erik. Liturgisk Musik i den danske Kirke efter Reformationen. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 8°. 152 S.

Anton, Karl. Angewandte Liturgik. (Praktisch-theolog. Handbibliothek. Eine Sammlg. v. Leitfäden f. die kirchl. Praxis hrsg. v. Frdr. Niebergall. 23. Bd.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 8°. VI, 207 S. ℳ 5.

Armin, George s. Abschnitt IV unter Auers Schriften, Heft 2.

Arper, Karl und **Karl Anton.** Aus tiefer Not! Liturg. Hilfsbuch für die Zeit des Wiederaufbaues. (Praktisch-theologische Handbibl., hrsg. v. Frdr. Niebergall. 4. Sonderbd.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 8°. 155 S. ℳ 5.

Bäuerle, Hermann. Ausgaben d. vatikan. Chorals in moderner Choralnotation. III. Kyriale parvum. Auszug aus d. Ordinarium missae d. vatikan. Ausg. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation ... Übersetzg. d. Texte u. Rubriken sowie mit Vortragszeichen u. Phrasierungsangaben versehen. 3. Aufl. Graz, Styria. gr. 8°. 60 S. ℳ 1.

Bäuerle, Herm. Kyriale sive Ordinarium missae. Hilfsausg. in moderner Choralnotation d. h. Ausg. m. Choralnoten auf 5 Linien im Violinschlüssel, unter Transposition in die günstigste Tonlage, zugleich m. deutscher Übersetzg. d. Texte u. Rubriken sowie m. Vortragszeichen u. Phrasierungsangaben vers. 4., verb. Aufl. Graz, „Styria". gr. 8°. IV, 93 S. ℳ 1,50.

Biehle, Johannes. Beiträge zur musikal. Liturgik. Leipzig u. Hamburg, Schloessmann. Lex. 8°. 76 S. ℳ 7.

Blume, Clemens. Brevier u. Messe. Geschichtl.-liturg. Grundriß. 2. nachgeprüfte Ausg. m. e. Anhang über die Meßgesänge. Regensburg, Pustet. kl. 8°. 112 S. ℳ 2.

Breu, Simon. Das elementare Notensingen f. höhere Lehranstalten zusammengest. Erg.-Heft zu jedem Schulliederbuch. 6. verb. Aufl. Würzburg, Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz. 8°. 82 S. ℳ 1.

Brömme, Otto. Vollendete Atmung. 3. Aufl. v. „Der Wert e. richt. Atmung" nebst Anweisungen u. Übungen. (Für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger u. f. jeden höherstreb. denk. Menschen.) Buchschlag, Verlag d. Konzertprogramme d. Gegenwart. [Leipzig, Otto Klemm in Komm.] 8°. 44 S. m. Abb. ℳ 2,80.

Bücherschatz, Der, des Lehrers. Wissenschaftl. Sammelwerk z. Vorbereitg. u. Weiterbildg. Hrsg. v. K. O. Beetz u. A. Rude. 9. Bd. 2. Tl. 20. Aufl. Osterwieck, Zickfeldt. 8°. XII, 664 S. ℳ 9,80.
[Darin: Abschnitt 7: Gesangunterricht.]

Burgard, Jos. Zwölf Schemata, mit deren Hilfe sich sehr leicht alle Modulationen ausführen lassen. Augsburg, Böhm & Sohn. 8°. ℳ 1,50.

Calm, Hans. Atmen und Turnen. Ein Buch f. Jeden u. Jede. Zeichnungen v. Heinr. Schmidt. Leipzig ('18), Schulwissenschaftl. Verlag A. Haase. kl. 8°. 55 S. Geb. ℳ 2,50.

Casel, Odo. Das Gedächtnis d. Herrn in d. altchristl. Liturgie. Die Grundgedanken des Meßkanons. 2. u. 3. verm. Aufl. (Ecclesia orans ... hrsg. v. I. Herwegen. 2. Bd.) Freiburg i. B., Herder. kl. 8°. XI, 54 S. ℳ 1,70.

Eckell, F. Anschauungstafel mit Vorrichtg. zum Einstellen der verschiedenen Tonarten nebst e. Tafel z. Einführg. in d. Notensingen (Vorstufe) u. 5 Doppel-Notentaf. m. Treff-, Laut-, Tonbildungs- und rhythm. Übungen f. den Gesangunterr. in Schulen jeder Art. Halle, Schroedel. 12 Taf. Je 65 × 94,5 u. 1 Taf. 21,5 × 36 cm. ℳ 6.

Feuerlein, Ludwig. Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Ein Beitrag zur Gesundung d. deutschen Stimmerziehung f. Sänger, Schauspieler, Redner u. Freunde gesunder Lungenarbeit, mit e. Nachtr. von Alfred Pfleiderer. Stuttgart, Mimir-Verlag. 8°. 40 S. ℳ 2.

Fischer, Karl. Kurzgefaßte Erklärg. d. hl. Messe f. Erwachsene u. Kinder. 6. Aufl. Karlsruhe, Badenia. kl. 8°. IV, 26 S. ℳ 0,25.

Förderer, Ernst. Die Noten, wie lerne ich sie kennen und singen? Prakt. Studien für Gesangvereine und Musiktreibende hrsg. 31.—40. Taus. Stuttgart, Auers Verlag. kl. 8°. 21 S. ℳ 0,35.

Frutolfi* breviarium de musica et tonarius. Veröffentl. von Pat. Cölestin Vivell. Mit Abb. im Texte. (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissenschaften in Wien. Philos.-histor. Klasse. 188. Bd. 2. Abt.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 188 S. ℳ 13,50.

Gihr, Nikol. Das hl. Meßopfer dogmatisch, liturgisch u. aszetisch erklärt. Klerikern u. Laien gewidmet. 14.—16. Aufl. Theolog. Bibliothek. Freiburg i. B., Herder. gr. 8°. XV, 687 S. ℳ 18.

Goltz, Eduard v. der u. **Paul Cordshagen.** Übersicht über die Entwicklg. des christl. Gottesdienstes. Greifswald, L. Bamberg. 72 × 77,5 cm. 1. Bl. ℳ 2.

Gottesdienst u. Liturgie in d. kathol. Kirche. (Apologet. Volksbibliothek. Nr. 58.) München-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 8°. 16 S. ℳ 0,15.

Guardini, Romano. Vom Geist der Liturgie. 2. u. 3. verb. Aufl. (Ecclesia orans. Bd. 1.) Freiburg i. B. ('18), Herdersche Verlh. kl. 8°. XVI, 84 S. ℳ 1,60.

Hammenstede, Albert. Die Liturgie als Erlebnis. (Ecclesia orans . . . hrsg. v. J. Herwegen. 3. Bd.) Freiburg i. B., Herder. kl 8°. XI, 89 S. ℳ 2,40.

Hellinghaus, O. Die kirchl. Hymnen in d. Nachbildgn. deutscher Dichter. Mit den latein. Texten, einer Einleitg. u. Anmerkgn. hrsg. München-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 16°. 419 S. Geb. ℳ 6.

Iro, Otto. Rasches Opern-Partien-Studium auf der Basis rationeller Gedächtnisbehandlg. mit Anhang: Es gibt nur einen Tenor. Leipzig, Br. Volger. 8°. ℳ 0,50.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens. Als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Prediger usw., sowie zur Verhütung u. Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten. Aus dem Engl. übers. von Clara Schlaffhorst u. Hedwig Andersen. 11. durchges. Aufl. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XIV, 96 S. m. 10 Fig. ℳ 2,50.

Müller, Edm. Jos. Der Gesangunterricht an höheren Knabenschulen. Erwägungen und Vorschläge. Quelle & Meyer. gr. 8°. VIII, 51 S. ℳ 2.

Müller, Heinr. Singschule. Einführung in d. Singen nach Noten m. Verwendung des Tonwortes v. Carl Eitz. Vorstufe z. Liederbuch für d. deutsche Jugend. Bearb. und hrsg., op. 16. Gießen, Roth. 8°. VIII, 78 S. ℳ 1,50.

Münnich, Rich. Wiederholungsbüchlein f. d. Gesangunterricht an den höheren Schulen. Im Einklang mit den preußischen Lehrplänen. Lahr, Schauenburg. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,60.

Nickel, Karl. Die menschliche Stimme, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen u. deren Heilung. Mit 4 Abb. (Aus Natur u. Geisteswelt. 586. Bd.) Leipzig, Teubner. 8°. 123 S. Kart. ℳ 1,75.

Paul, Thdr. Warum Tonbildung f. Sprechen u. Singen? Breslau, Handel. gr. 8°. 7 S. ℳ 0,60.

Paul, Thdr. Systematische Ton- u. Stimmbildung für Sprechen und Singen. Lehrer-Ausg. Ebenda. ℳ 6.

Quandt, Joh. Was hast du an deinem Gesangbuch? (Hefte des evangel. Volksbundes für Ostpreußen. Nr. 4.) Königsberg, Verlag d. evangel. Volksbundes f. Ostpreußen. 8°. 12 S. ℳ 0,25.

Reichert, Franz. Die Lösung des Problems eines freien Tones auf anatomisch-physiolog. Basis. Ein Leitfaden für Ärzte, Gesangspädagogen u. Studierende. Leipzig, Kahnt. 8°. 59 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Schott, Anselm. Das Meßbuch d. hl. Kirche (Missale Romanum), latein. u. deutsch mit liturg. Erklärungen. Für die Laien bearb. Freiburg i. B., Herdersche Verlh. kl. 8°. XXXII, 799 u. 223 S. m. Titelbl. ℳ 6,60.

Schott, Georg. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Gesang? (Vom Widerschein des Unbekannten. Blätter zu Mitteilungen höherer Anschauungen unter den Freunden von Natur u. Kunst. Hrsg. von Geo. Schott. 1. Heft.) München, Ch. Kaiser. 8°. 39 S. ℳ 1,80.

Stockhaus, Julius. Der Schulgesang. Stufenmäßig geordn. Stoffsammlg. für Theorie u. Praxis d. Gesangunterrichts an Volks-, Mittel- und höheren Schulen. I. Tl.: Liederbuch. II. Tl.: Wegweiser. Auf Grund der einschläg. Verfügungen kgl. Regierungen und Schulkollegien .... bearb. u. hrsg. (1. Tl.) 4. Aufl. Frankfurt (Main), Diesterweg. 8°. XVI, 243 S. Geb. ℳ 3.

Vivell, Coelestin s. Frutolfi breviarium.

Wagenmann, J. H. E. Caruso u. d Problem d. Stimmbildg. s. Abschn. V unt. Caruso, Enrico.

Wagner, J. Verteilungsplan von Kirchenliedern z. Gebrauche in d. Schulmesse an Sonn- und Feiertagen nebst e. method. Begleitwort: Die Schule als Pflegerin d. Kirchengesanges. Trier, Paulinus-Druckerei. kl. 8°. 27 S. ℳ 0,50.

Wagner, Peter.* Einführung in die kathol. Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg in d. Schweiz f. Theologen u. a. Freunde kirchl. Musik. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. VII, 198 S. ℳ 7,50.

Witzmann, Georg. Die unterrichtliche Behandlung der Psalmen. Mit Präparations-Entwürfen zu ausgew. Psalmen. 2. durchges. Aufl. Langensalza, Beyer & Söhne. gr. 8°. VI, 96 S. ℳ 3.

Zwior, Johs., Spirit. Einführung in d. latein. Kirchensprache z. Gebrauch f. Frauenklöster u. a. religiöse Genossenschaften sowie für Organisten, Chorsänger usw. 4. u. 5. Aufl. Freiburg i. B., Herdersche Verlh. kl. 8°. VIII, 127 S. ℳ 1,80.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Bast, Carl. Die Lösung des physiologischen Problems der Technik der Streichinstrumente. Neu-Gilching bei München, Selbstverlag. ℳ 4.50.

Breithaupt, R. M.* Die natürliche Klaviertechnik. System. Darstellg. des kunstgemäßen Klavierspiels auf natürl., psychophysiolog. Grundlage, mit bes. Berücks. der Schwungkraft, Schwerkraft u. Druckkraft d. gesamten Spielkörpers. Mit zahlr. photogr. Abb., Zeichnungen u. Notenbeispielen. III. Tl. Prakt. Studien. II. Heft. Leipzig Kahnt.

II. Heft. Rollschwung und Kreisung. A. Rollschwung. Übungen zur Entwicklg. d. Rollschwungs des Armes u. d. Hand. B. Kreisung. Übungen zur Entwicklg. kreisförm. Bewegungen des Armes u. d. Hand. 32×24,5 cm. IV, 205 S. ℳ 6.

Caland, Elisabeth. Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstler. Klavierspiel. Mit 13 Abb. Magdeburg, Heinrichshofens Verl. gr. 8°. 87 S. ℳ 7,50.

Denijn, Jef. Inrichting en behandeling van het klokkenspel. Met een woord vooraf door A. Loosjes. (Uitgave der Algemeene klokkenspel-vereeniging, afdeeling Noord-Nederland.) Arnhem, Hijman, Stenfert Kroese & v. d. Zande. kl. 8°. 16 S. f. 0,30.

Grad, Max. Die Geige. (Kürschners Bücherschatz. Nr. 1228.) Berlin, Hillger. kl. 8°. 64 S. ℳ 0,50.

Grunsky, Karl. Das Klavierspiel s. Abschnitt IV unter Auers Schriften. Heft 1.

Habekost, Alfred. Ein wohlgemeinter Rat u. Mahnruf an Klavier spielende Musikliebhaber. Leipzig, Otto Weber. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,60.

Haberer, Franz. Wie kaufe und behandele ich ein Klavier? Ratschläge für das musikliebende u. -treibende Publikum. Königsberg i. Pr., Große Schloßteichstr. 1. Im Selbstverlage des Verfassers.

[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschr. f. Instrumentenbau. 39 Jg. S. 459.]

Haenger, Wilh. Die Musikinstrumenten-Industrie. (Über den Standort der Industrien. Von Alfred Weber. 2. Tl. 4. Heft.) Tübingen, Mohr. gr. 8°. IV, 43 S. ℳ 2.

Hinze-Reinhold, Anna. Technische Grundbegriffe eines natürlichen, neuzeitlichen Klavierspiels. Anregungen u. praktische Winke zur Einführg. in die Lehrweise Bruno Hinze-Reinholds. Leipzig, Eulenburg. ℳ 5.

Honold, Eugen s. Abschnitt IV unter Auers Schriften, Heft 3.

Hoya, Amadeo von der. Studienbrevier f. die Musikinstrumentalisten. Regensburg, Bosse.

Manusama, A. Th. Krontjong als muziekinstrument, als melodie en als gezang. Batavia [Leiden], Kolff & Co. qu. 4°. IV, 14 S. m. 3 pltn., en 2 muzieknrs. f. 1,50.

Meyer, Fritz. Johann Slunička in der Violinliteratur, Fingerzeige f. lehrende u. lernende Geiger. Augsburg, Böhm & Sohn. 8°. ℳ 2.

Niederheitmann, Frdr. Cremona. Eine Charakteristik d. italien. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 5. verm. u. auf Grund neuester Forschungen verb. Aufl. von Emil Vogel. [Manuldruck.] Mit Bildern v. Caspar Tieffenbrucker, Antonio Stradivari, Mustergeigen und 36 Geigenzettel-Nachbildgn. Leipzig, Carl Merseburger. gr. 8°. XXXII, 158 S. ℳ 6.

Niemann, W. Die Virginalmusik s. Abschnitt III.

Riechers, August. Die Geige und ihr Bau. Mit 2 lithograph. Taf. u. e. Bildnis d. Verf. 5. Aufl. Berlin, Wunder. kl. 8°. 44 S. ℳ 3.

Rijken, Jan. Notenvoorbeelden behoorende bij de door Elis. Caland aanbevolen Nederlandsche handleiding voor het klavier-onderwijs-volgens Ludwig Deppe-Elisab. Caland. Deventer, Wilterdink. gr. 8°. 14 S. F. 1.

Ritte, Theodor. Mein Fingersportsystem nach dem Klavierhandschulungsverfahren „Energetos". Kleine Kriegsausg. 2. verm. Aufl. Littenweiler bei Freiburg i. B., Verlag für zeitgemäß. Musikliteratur. ℳ 5.

Scharwenka, Xaver. Methodik d. Klavierspiels s. Abschnitt IV unter Handbücher d. Musiklehre.

Schmidt, Ernst. Die Orgel in der Neustädter (Un.-)Kirche zu Erlangen.

[Werbe- u. Programmschrift. Angezeigt ohne weitere Angaben in: Zeitschrift f. Musikw. II, 127.]

Schmitz, Eugen. Klavier, Klaviermusik u. Klavierspiel. (Wissenschaft und Bildung. 135. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. IV, 112 S. Geb. ℳ 2,50.

Thausing, Albrecht. Das Klavierübungssystem der Schule Thausing. Die Voraussetzungen und Mittel der Beherrschung des Instrumentes. Hamburg, Neuland-Verlag. 8°. V, 54 S. ℳ 3,50.

Verzeichnis d. Sammlg. alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach s. Abschnitt I.

Volbach, F. Das moderne Orchester s. Abschnitt III.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Autorrechte. Belletristik.

Adler, Guido. Methode der Musikgeschichte s. Abschnitt III.

Alberty, Max. Das Theater im freien Volksstaat. Kiel, Mühlau. 8°. 20 S. ℳ 0.75.

Band, Erich. Theaterkultur, Theaterreform, Theaterkunst. — Ein Versuch über die deutsche Opernbühne. 2. Aufl. Stuttgart, Sulze & Galler. 8°. ℳ 0,60.

Bauer, Hannes. Korrekturen zum Melodram. Leipzig ('20), Speka-Verlag. 8°. ℳ 1.80.

Bekker, Paul. Kunst u. Revolution. Ein Vortrag. (Zur deutschen Revolution. Flugschriften der Frankfurter Zeitung. Heft 5.) Frankfurt (Main), Frankfurter Societäts-Druckerei. 8°. 33 S. ℳ 0,60.

Bekker, Paul. Neue Musik. (Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. v. Kasimir Edschmid. 6. Heft.) Berlin, E. Reiß. kl. 8°. 80 S. ℳ 2,60.

Binding, Rud. G. Die Geige. 4 Novellen. Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 207 S. ℳ 4.

Brandenburg, Hans. Das Theater u. das neue Deutschland. Ein Aufruf. Jena, Diederichs. 8°. 41 S. ℳ 2.

Bücher, Karl. Arbeit u. Rhythmus. 5. verb. Aufl. Mit 20 Abb. auf 14 Taf. Leipzig, E. Reinicke. gr. 8°. XII, 517 S. ℳ 16.80.

Burian, Irma. In Frau Musikas Werkstatt. Ernste Belehrung in heiterer Form f. musikfreudige Kinder. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XII, 155 S. Geb. ℳ 6.

Eisenmann, Alex. s. Abschnitt IV unter Auers Schriften. Heft 1.

Fedeli, Vito. I riflessi della guerra nella musica italiana. Novara ('18), Arti grafiche Novaresi.

Glückstein, Hanns. Der Geige-Franzel. E pälzer Musikandeg'schicht. Karlsruhe i. B., D' Latern fürs badisch Muschderländle. kl. 8°. 30 S. ℳ 2.

Grunsky, Karl. Musikästhetik. Neudr. (Sammlung Göschen. Nr. 344). Berlin, Göschen. kl. 8°. 178 S. ℳ 1,25.

Günther, Felix. Eine Studie zur Psychologie der modernen Musik. Berlin, Jatho-Verlag.

Gurlitt, Ludwig. Vom Geist der neuen Schule. (Bausteine z. neuen Schule. Hrsg. v. L. Gurlitt u. Fritz Kuhlmann. Nr. 1.) München, M. Kellerer. gr. 8°. 16 S. ℳ 1.

Haas, H. Glockensagen im pommerschen Volksmunde. Stettin, Evang. Pressverband für Pommern. 8°. 41 S. ℳ 1,10.

Hagemann, Carl. Moderne Bühnenkunst. 1. Bd.: Regie, Die Kunst der szen. Darstellg. 4. Aufl. Berlin ('16), Schuster & Loeffler. 8°. 445 S. m. 22 Abbildgn. im Text u. auf Tafeln. ℳ 6.

Hase, Hellmuth v. Die Funktionen d. literar. u. musikal. Sachverständigen im Zivil- u. Strafprozeß. Leipzig, Druck [u. Vertrieb], Breitkopf & H. gr. 8°. 61 S. ℳ 1,25.

Hegg, Emil. Die „Freiheit d. öffentl. Kunstkritik" u. d. Artikel 241 des bern. Strafgesetzbuches. Eine prinzipielle Untersuchung an Hand e. konkreten Falles. Bern, Neukomm & Zimmermann. 8°. 24 S. ℳ 2.

Hermanns, Wilh. Bildung u. Bühne. Ein Wort zur Theaterkulturbewegung. (Flugschriften d. Vereins z. Förderg. d. Bühnenkunst. 1. Heft.) Aachen, Creutzer. 8°. 28 S. ℳ 1,25.

Hoffmann, Bernhard. Führer durch unsere Vogelwelt. Leipzig und Berlin, Teubner.

Huch, Ricarda. Die Romantik. 2 Bde. Leipzig, Haessel. 8°. ℳ 22.

[1. Blütezeit der Rom. 8. u. 9. Aufl. VII, 391 S. — 2. Ausbreitg. u. Verfall der Rom. 6. u. 7. Aufl. V, 369 S.]

Hutschenruyter, Wouter. Wie mag de toonkunst als vak kiezen? Rotterdam, Masereeuw & Bouten. Antwerpen, Nederlandsche Boekh. gr. 8°. 21 S. f 0,50.

Istel, Edgar. Revolution u. Oper. Regensburg, Bosse. gr. 8°. 62 S. ℳ 2,40.

[s. auch Abschnitt III.]

Jöde, Fritz. Musik. Ein pädagog. Versuch für die Jugend. Wolfenbüttel, Zwissler. 8°. 24 S. ℳ 0,90.

Jöde, Fritz.* Musik u. Erziehung. Ein pädagog. Versuch u. e. Reihe Lebensbilder aus der Schule. Wolfenbüttel, Zwissler. gr. 8°. 143 S. ℳ 8,50.

Kroupa, Ebbo. Soziale Kunst. Das Programm des Vereins für volkstümliche Musikpflege in Wien. Vortrag, gehalten in der gründenden Hauptversammlung. Mit einem Geleitworte v. Jos. Luitpold. Wien, Verlag für volkstüml. Musikpflege. 8°. 24 S. Kr. 1,20.

Krug, Walther. Die neue Musik. Mit 8 Bild. auf Tafeln. Erlenbach b. Zürich, Rentsch. 8°. ℳ 5.

Künstler- u. Schriftstellerwelt, Aus der. s. Abschnitt IV unter Auers Schriften, Heft 4.

Laforêt, Claude. Introduction à la culture musicale. Paris, Arnette.

Lutz-Huszágh, Nelly*. Musikpädagogik m. bes. Berücks. d. Klavierunterrichts. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII. 131 S. ℳ 2,80.

Marsop, Paul. Zur „Sozialisierung" d. Musik u. der Musiker. Ein Vortrag mit einem Anhang: Musiker u. Musikagent. Regensburg, Bosse. 8°. 60 S. ℳ 1,20.

Märten, Lu. Die Künstlerin. Eine Monographie. (Kleine Monographien zur Frauenfrage. Hrsg. v. Adele Schreiber. 2 Bd.) München, A. Langen. kl. 8°. 107 S. Geb. ℳ 2.

Meumann, E. Einführg. in die Ästhetik d. Gegenwart. 3. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 30 Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 179 S. Geb. ℳ 3.

Meyer, Thdr. A. Die ästh. Erziehung in der Schule. Vortrag, geh. i. d. Jahresversammlung d. württembergisch. Philologenvereins. Tübingen, Mohr. kl. 8°. 30 S. ℳ 1,20.

Moser, Hans Joachim.* Zur Methodik der musikal. Geschichtschreibung. (S.-A. aus Zeitschr. für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissensch. XIV. Bd. 2. Heft.) Stuttgart, Enke. Lex. 8°. S. 130—145.

[Nicht im Handel.]

Moser, Hans Joachim. Ach du armer Judas ... Der Roman eines Virtuosen. München, Musen-Verlag. [Durch Fr. Fleischer, Leipzig.] Geb. ℳ 6,50.

Musikbücherei s. Abschnitt IV unter Auers Schriften. Heft 4.

Nagler, Franciscus. Ein lust. Musikante. (Zellenbücherei. Nr. 16.) Gaschwitz bei Leipzig, Dürr & Weber. 8°. 91 S. ℳ 5.

Pfitzner, Hans.* Die neue Ästhetik der musikal. Impotenz. Ein Verwesungssymptom. München, Süddeutsche Monatshefte. 8°. ℳ 5.

Pokorny, Olga. Erneuerung u. Veredlung d. Hausmusik. Ein Vortrag. (Böhmerland-Flugschrift für Volk u. Heimat. Nr. 7.) Eger, Böhmerland-Verlag. 8°. 12 S. Kr. 0,25.

Prutz, Rob. Der Musikantenturm. Roman. (Munin-Bücherei.) Charlottenburg, Munin-Verlag. Geb. ℳ 8,50.

Rein, W. Kunst, Politik, Pädagogik. Gesammelte Aufsätze. 1. Bd.: Kunst. 2. Aufl. Langensalza, Beyer & Söhne. kl. 8°. IV, 153 S. ℳ 2,40.

Riemann, Hugo. Grundriß d. Musikwissenschaft. 3., verm. u. verb. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 34. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 156 S. Geb. ℳ 2,50.

Rost, E. Mathilde. Lehrerinnenheime und Feierabendhäuser. Berlin, Verlag „Der Klavier-Lehrer". ℳ 0,65.

Rötscher, Heinr. Theod. Die Kunst d. dramat. Darstellg. Mit e. Geleitwort v. Oskar Walzel. Berlin, E. Reiß. Lex. 8°. XVI, 299 S. ℳ 12.

Röver, Hermann. Die Kunstanschauung uns. Zeit. Hamburg, Freideutscher Jugendverlag. 8°. 30 S. ℳ 1,80.

Schauer, Hans. Gedanken üb. Volksmusikschule od. Gesang u. Musiklehre in d. Volkshochschule. Ein kleiner Beitrag z. Revolution in d. Musikpflege d. Gegenwart. Lüneburg, Rathmacher. 8°. 14 S. ℳ 1.

Scheffler, Karl. Die Melodie. Versuch e. Synthese nebst einer Kritik d. Zeit. Berlin, Cassirer. 8°. VII, 88 S. Geb. ℳ 4.50.

Schering, Arnold. Musikalische Bildung u. Erziehg. z. musikal. Hören. 3., veränd. Aufl. (Wissenschaft u. Bildg. 85. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 132 S. ℳ 1,25.

Schering, Arnold. Die expressionistische Bewegung in der Musik. (In: Einführg. in die Kunst der Gegenwart. Von Max Deri, Max Dessoir, A. Kronacher, M. Martersteig, A. Schering, O. Walzel.) Leipzig, Seemann. 8°. 178 S. ℳ 13,75.

Schmitt, Askan. Mandolinenklub für kulturelle Ethik. (Hakenkreuz-Wanderbücher.) Hellerau, Hakenkreuz-Verl. kl. 8°. 52 S. ℳ 1,50.

Schmitt, Cornel u. Hans Stadler. Die Vogelsprache. Eine Anleitg. zu ihrer Erkennung u. Erforschung. Stuttgart, Francksche Verlh. 8°. IV, 92 S. ℳ 3,60.

Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal s. Abschnitt IV unter Musik, Die.

Simoneit, Max. Der Weg d. Kunst in die Schule. Lötzen (Neuendorferstr. 18a), Selbstverlag. 8°. 56 S. ℳ 2.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Bd. 1. Musikanten. Bd. 2. Musikanten u. Sonderlinge. Neue u. endgültige Volksausgabe in einem Bde. Mit Bildnis u. Lebensskizze des Verfassers. Leipzig, Staackmann. 8°. 248 S. ℳ 5,50.

Sonnenfeld, Gotthard. Zur Neuordnung des Kunstschaffens. (Schriftenreihe: Deutschlands Wiederaufbau. Nr. 9.) Berlin-Zehlendorf-West, Zeitfragen-Verlag H. Kalkoff. kl. 8°. 29 S. ℳ 0,50.

Spengemann, Christof. Kunst. Künstler. Publikum. Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst. Hannover, Der Zweemann. 8°. 77 S. ℳ 5,20.

Sternfeld, Rich. Musikalische Skizzen und Humoresken. Regensburg, Bosse. gr. 8°. 102 S. ℳ 2.

Storck, Karl. Tempel der Kunst. Regensburg, Bosse. gr. 8°. 25 S. ℳ 0,80.

Strümpell, Adolf v. Gedanken u. Anregungen zu einer Umgestaltung d. Leipziger Kunstwesens. Leipzig, Jost. gr. 8°. 18 S. ℳ 0,80.

Thausing, Albr. Theorie der dramat. Kunst, d. Verhältnis zwischen Kunstwerk u. Wirklichkeit. Hamburg, Neuland-Verlag. gr. 8°. 67 S. ℳ 3.20.

Tieck, Ludwig. Des Lebens Überfluß. Musikal. Leiden u. Freuden. 2 Novellen. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 1925 und 1925a) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 132 S. ℳ 0,50.

Wache, Karl. Die Künste, ihr Wesen und Werden. Wien, Harbauer. 8°. III, 166 S. m. Abb. ℳ 3,50.

Wagner, Ehrenfried. Die Revolution u. die Kunst d. Zukunft. Leipzig, Verlag f. sozialist. Kultur. 8°. 16 S. ℳ 0,60.

Wedl, Frdr. Die Krise d. Wiener Konzert-Orchester. Wien, Selbstverlag. (Wien, H. Heller & Cie in Komm.) gr. 8°. 15 S. ℳ 1.

Werneck-Brüggemann. Zwei Musikdichtungen: Die verloren. Kronen. Die Totentrud. Cassel, Edda-Verlag. 8°. 90 S. Geb. ℳ 8,60.

Werner, Heinr. Theater- u. Konzertbesuch d. Jugend. (Deutsche Elternbücherei. Hrsg. v. Johs. Prüfer. 79. Heft.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. 36 S. ℳ 1.

Wichtigste, Das, d. Urheber- u. Verlagsrechtes s. Abschnitt IV unter Auers Schriften, Heft 4.

Widmer, Herm. Das Buch d. kunstgewerbl. u. künstler. Berufe. Prakt. Ratschläge f. junge Talente. 3. Aufl. Berlin, G. Siemens. 8°. VIII, 245 S. m. 35 Abb. Geb. ℳ 8.

Zöllner, Heinrich. Wie ich Wilhelm II. kennen lernte. Eine Erinnerung an den Kaiser-Gesangswettstreit zu Frankfurt a. M. im Jahre 1903. Leipzig, Gebr. Reinecke. 8°. 46 S. ℳ 1,50.
